

GERTJAN WILLEMS

Proefschrift tot het behalen van de graad van Doctor in de Communicatiewetenschappen

Promotor: *Prof. Dr. Daniel Biltereyst*

Copromotoren: *Prof. Dr. Philippe Meers en Prof. Dr. Roel Vande Winkel*



DE CONSTRUCTIE VAN EEN NATIONALE CINEMA

*Een onderzoek naar de rol van het filmproductiebeleid in het stimuleren
van een Vlaamse identiteit (1964-2002)*

De constructie van een nationale cinema

**Een onderzoek naar de rol van het filmproductiebeleid in het stimuleren van een
Vlaamse identiteit (1964-2002)**

Gertjan Willems

Proefschrift tot het behalen van de graad van Doctor in de Communicatiewetenschappen

Promotor: Prof. Dr. Daniël Biltreyst

Copromotoren: Prof. Dr. Philippe Meers en Prof. Dr. Roel Vande Winkel

Vakgroep Communicatiewetenschappen

Faculteit Politieke en Sociale Wetenschappen

Universiteit Gent - 2014

Afbeelding cover: setfoto *De leeuw van Vlaanderen*, Koninklijk Belgisch Filmarchief

Coverontwerp: Borrow

Inhoudstafel

Inhoudstafel.....	3
Lijst van afkortingen	9
Voorwoord	11
Inleiding	13
THEORETISCH KADER	17
1 Nationale identiteit.....	19
1.1 Het nationale vraagstuk.....	20
1.2 Naties en nationalisme: begrippenduiding	25
1.3 Discursieve identiteitsconstructie	28
1.4 Nationale identiteitsvorming.....	32
1.5 Globalisering en nationale vasthoudendheid	36
1.6 Besluit	41
2 Vlaamse natie- en identiteitsvorming	43
2.1 Ontstaan van de Vlaamse beweging	44
2.2 Van een taal- naar een nationale beweging.....	47
2.3 Van een Vlaams-Belgisch naar een Vlaams nationaal bewustzijn	50
2.4 Politieke vorderingen van de Vlaamse beweging	55
2.5 Ontwikkelingen in de Vlaamse identiteitsvorming	59
2.6 Onderzoekssituering.....	66
2.7 Besluit	69
3 Film en natie	71
3.1 Nationale cinema.....	71
3.1.1 Traditionele benaderingen.....	73
3.1.2 Nationale cinema herdacht.....	75
3.1.3 Transnationale cinema	78

3.1.4	Het nationale in nationale cinema	80
3.2	Film en nationale identiteit	84
3.2.1	Media en natievorming	85
3.2.2	Film en natievorming	87
3.3	De rol van het filmbeleid	92
3.3.1	Doelen en middelen van het filmbeleid	94
3.3.2	Filmbeleid en het nationale	98
3.4	Besluit	102
EMPIRISCH ONDERZOEK		105
4	Methode	107
4.1	Algemene toelichting	107
4.2	De budgetten-, toelagen- en filmprojectendatabases.....	111
4.3	De commissienotulendatabase	114
5	Filmbeleidskader: historische ontwikkeling	119
5.1	De aanloop	120
5.1.1	Filmsteun als volksontwikkeling	120
5.1.2	Economische filmsteun: de detaxatie.....	122
5.1.3	Culturele filmsteun: het Belgisch Filminstituut	124
5.2	Het KB van 1964: “tot bevordering van de Nederlandstalige filmcultuur”	127
5.2.1	Ministers en budgetten.....	130
5.2.2	Steun aan de Vlaamse langspeelfilm.....	136
5.2.3	Filmsteunbepalingen.....	139
5.2.4	Samenstelling van de filmcommissie.....	142
5.3	De fondsdroom: pogingen tot vernieuwing.....	145
5.3.1	Kritiek op het filmbeleid.....	146
5.3.2	Van een nationaal naar een Vlaams filmfonds.....	150
5.3.3	Fondsplannen onder De Backer	153

5.4	Evoluties in het filmbeleid: jaren 1980 en 1990	157
5.4.1	Ministers en commissies	158
5.4.2	Een liberale wind	160
5.4.3	Blijvend belang van het Vlaamse <i>audiovisuele</i> beleid.....	165
5.4.4	Een tweeslachtig versus tweesporenbeleid	169
5.5	De blijvende zoektocht naar institutionele vernieuwing	176
5.5.1	Het plan Dewael-De Batselier.....	177
5.5.2	Het fonds Film in Vlaanderen	179
5.5.3	Naar het Vlaams Audiovisueel Fonds.....	182
5.6	Besluit	186
6	Filmbeleidspraktijken: een thematische benadering	189
6.1	De nationaliteit van de Vlaamse cinema.....	192
6.1.1	Algemeen coproductiebeleid.....	193
6.1.2	Vlaams-Nederlandse coproducties.....	196
6.1.2.1	Economische en cultureel-ideologische motivaties	197
6.1.2.2	Majoritair versus minoritair	198
6.1.2.3	De eigenheid van de filmtekst.....	202
6.1.3	Belgisch versus Vlaams: de relatie met de Franse Gemeenschap.....	205
6.1.3.1	Economische motivatie en ideologische weerstand	206
6.1.3.2	Een doorgedreven streven naar culturele autonomie	211
6.1.4	Internationalisering versus Vlaamse eigenheid.....	213
6.1.4.1	Constanten in het coproductiebeleid	215
6.1.4.2	Schipperen tussen een internationaal en een Vlaams karakter.....	217
6.1.5	Besluit	219
6.2	De taal van de Vlaamse cinema	221
6.2.1	Nederlands versus andere talen.....	222
6.2.1.1	Anderstalig in functie van het verhaal	223

6.2.1.2	Nederlandstalig in functie van de Vlaamse cinema	225
6.2.1.3	Engelstalig in functie van de internationalisering	229
6.2.2	Standaardtaal versus dialect	232
6.2.3	Besluit	236
6.3	De cultuur van de Vlaamse cinema.....	237
6.3.1	Publieksgerichte en commerciële motieven.....	239
6.3.1.1	Publieksgerichte accenten	239
6.3.1.2	De revival van de populaire komedie.....	243
6.3.1.3	Grenzen aan de commercialisering	245
6.3.1.4	Verdere ontwikkeling van het tweesporenbeleid	248
6.3.2	Artfilms	250
6.3.3	Hoge cultuur.....	254
6.3.3.1	Hoge cultuur in langspeelfilms	254
6.3.3.2	Hoge cultuur in non-fictiefilms	256
6.3.4	Literatuur.....	259
6.3.4.1	Literaire attitude	263
6.3.4.2	Originele films: theorie versus praktijk.....	265
6.3.4.3	De verfilming van het literair patrimonium	267
6.3.4.4	De constructie van een literair patrimonium.....	269
6.3.5	Kinder- en jeugdfilms	272
6.3.5.1	Stimulerend beleid versus geringe sectoractiviteit.....	272
6.3.5.2	Commercialisering	275
6.3.6	Besluit	276
6.4	Heden en verleden in de Vlaamse cinema	278
6.4.1	Actuele en sociaal-kritische thema's.....	279
6.4.1.1	Van bevordering tot censuur	279
6.4.1.2	Maatschappijkritiek en Fugitive Cinema	283

6.4.1.3	Maatschappelijk geëngageerde films in de jaren 1980 en 1990.....	286
6.4.2	Geschiedenis	289
6.4.2.1	De historische filmproductie.....	289
6.4.2.2	Het Vlaamse karakter van historische films.....	295
6.4.2.3	Productionele belemmeringen.....	298
6.4.2.4	Historische correctheid en <i>Daens</i>	300
6.4.3	Besluit	305
CASESTUDIES		307
7	Historische adaptaties	309
7.1	Introduction.....	309
7.2	Film policy and period adaptations in Flanders	312
7.3	The role of television in establishing a film genre.....	316
7.4	‘Folkloristic’ critiques and the role of the producer.....	317
7.5	Ministerial authority and a ‘literary attitude’	319
7.6	The policy’s inconsistency: changing commissions and ministers.....	322
7.7	Conclusion	325
7.8	Notes	326
8	De producent als beleidsactor	332
8.1	Introduction.....	332
8.2	From Jean to Jan	334
8.3	<i>Mira</i> , or the start of the Flemish pastoral film genre	336
8.4	Attracting Flemish film support.....	339
8.5	Transnational opportunities.....	342
8.6	Professionalizing the industry	344
8.7	Creative authority.....	345
8.8	Conclusion	347
9	De leeuw van Vlaanderen	349

9.1	Inleiding	350
9.2	Consciences Leeuw.....	351
9.3	Naar een audiovisuele adaptatie.....	355
9.3.1	Ontstaanscontext	355
9.3.2	Productievoorbereidingen	358
9.3.2.1	De verlamming en wederopstanding van de leeuw.....	359
9.3.2.2	De ketening van de leeuw	361
9.4	Tekstuele filmanalyse	364
9.4.1	‘Goede Vlamingen’ versus ‘slechte Fransen’	365
9.4.2	Claus’ kritische noot	367
9.5	Promotie en ontvangst.....	369
9.5.1	De Leeuw: gevoelige materie ?.....	369
9.5.2	Verschillende lezingen.....	371
9.6	Conclusie.....	373
	Besluit	377
	Samenvatting.....	385
	Summary	387
	BIJLAGEN	389
	BIBLIOGRAFIE.....	399

Lijst van afkortingen

ABN	Algemeen Beschaafd Nederlands
ADVN	Archief, Documentatie en Onderzoekscentrum voor het Vlaams-nationalisme
AGALEV	Anders Gaan Leven / Anders Gaan Arbeiden, Leven En Vrijen
AJVL	Archief Joz Van Liempt
Amsab-ISG	Archief en Museum van de Socialistische Arbeidersbeweging - Instituut voor Sociale Geschiedenis
AN	Algemeen Nederlands
ASLK	Algemene Spaar- en Lijfrentekas
BAM	Instituut voor Beeldende, Audiovisuele en Mediakunst
BEF	Belgische Frank
BFI	British Film Institute
BRT	Belgische Radio- en Televisieomroep
BS	Belgisch Staatsblad
BSP	Belgische Socialistische Partij
BWP	Belgische Werkliedenpartij
CV	Commissievergadering
CVP	Christelijke Volkspartij
CVT	Commissie van Toezicht
DAVRT	Documentenarchief Vlaamse Radio- en Televisieomroep
DOCIP	Documentatiecentrum voor de Cinematografische Pers
DSI	Dossiers du Secrétariat de l'Institut
FWO	Fonds Wetenschappelijk Onderzoek - Vlaanderen
IAK	Initiatief Audiovisuele Kunsten
IBK	Initiatief Beeldende Kunst
KB	Koninklijk Besluit
KPB	Kommunistische Partij van België
KRO	Katholieke Radio Omroep
KUL	Katholieke Universiteit Leuven
MEDIA	Mesures pour encourager le développement de l'industrie audiovisuelle
MR	Mouvement Réformateur
NARAFI	Nationaal Radio- en Filmtechnisch Instituut

NIR	Nationaal Instituut voor de Radio-omroep
N-VA	Nieuw-Vlaamse Alliantie
PS	Parti Socialiste
PSC	Parti Social-Chrétien
PVDA/PTB	Partij van de Arbeid van België/Parti du Travail de Belgique
PVV	Partij voor Vrijheid en Vooruitgang
RAB	Rijksarchief Beveren
RITCS	Hoger Rijkstechnisch Instituut voor Toneel en Cultuurspreiding
RTB	Radio-Télévision belge
RVB	Raad van Beheer
SCF	Selectiecommissie voor Culturele Films
SP	Socialistische Partij
SPIRIT	Sociaal Progressief Internationaal Regionalistisch Integraal-democratisch en Toekomstgericht
UA	Universiteit Antwerpen
UIA	Universitaire Instelling Antwerpen
VAF	Vlaams Audiovisueel Fonds
VAK	Vlaamse Audiovisuele Kunstenaars
VCRVB	Vaste Commissie van de Raad van Beheer
VLD	Vlaamse Liberalen en Democraten
VNV	Vlaamsch Nationaal Verbond
VTi	Vlaams Theater Instituut
VTM	Vlaamse Televisie Maatschappij
VU	Volksunie

Voorwoord

Op 1 oktober 2010 startte ik als aspirant van het Fonds Wetenschappelijk Onderzoek - Vlaanderen (FWO) bij het Centre for Cinema and Media Studies (CIMS) aan de Universiteit Gent. Heel wat mensen hebben hun sporen nagelaten in het academische ontwikkelingsproces dat ik doormaakte en waarvan het voorliggende proefschrift het eindresultaat vormt. Ze allemaal opnoemen is een onmogelijke opdracht, maar ik grijp dit voorwoord graag aan om enkele mensen extra te bedanken. Op de eerste plaats mijn promotor, Daniël Biltereyst. In mijn eerste jaar aan de universiteit leerde ik hem kennen als de professor die met zijn rode boekje naar de studenten stond te zwaaien. Dat rode boekje was het programma van de universitaire filmclub Film-Plateau. In de daaropvolgende jaren werd ik er vaste klant en nam mijn passie voor film steeds onrustwekkender proporties aan. Op die manier lag Daniël toen al onrechtstreeks aan de basis van wat uiteindelijk zou uitmonden in dit proefschrift. Het is moeilijk om in enkele woorden recht te doen aan het bijna onvoorwaardelijke vertrouwen en de enorme steun die ik de voorbije jaren van Daniël mocht ontvangen, en dit op verschillende vlakken. Een welgemeende dankjewel hiervoor.

Gedurende mijn doctoraatsproces genoot ik het privilege om ook uitmuntende academische bijstand te krijgen van twee copromotoren: Philippe Meers en Roel Vande Winkel. Ook hen wil ik uitdrukkelijk en oprecht bedanken voor hun grote steun en motiverende enthousiasme. Hun kritische feedback was cruciaal bij de totstandkoming van ieder onderdeel van dit proefschrift. Daniël, Philippe en Roel vormden samen een fantastisch promotorenteam, bedankt hiervoor! Gedurende mijn onderzoeksverblijf aan het Department of Theatre, Film and Television aan de University of York kon ik bovendien genieten van de begeleiding van een vierde mentor: Andrew Higson. Hem wil ik bedanken voor de ondersteuning bij het derde en zevende hoofdstuk in dit proefschrift. De professoren Sami Zemni, Hans Verstraete, Bruno De Wever en Willem Hesling wens ik te bedanken om deel te willen uitmaken van de examencommissie. Het FWO ben ik zeer erkentelijk voor de toekenning van een aspirantenbeurs.

Speciale dank gaat uit naar de negentien geïnterviewden, om hun ervaring en kennis met mij te delen: Raoul Servais, Emile Degelin, Frans Puttemans, Karel Poma, Bert Podevyn, René Adams, Gerrit Visscher, Dirk Van Mechelen, Pierre Drouot, Bert Anciaux, Harry Kümel, Patrick Le Bon, Patrick Dewael, Robbe De Hert, Hugo Weckx, Luc Jansegers, Freddy Sartor, Jules Segers en de inmiddels helaas overleden Roland Verhavert. Hierbij aansluitend wens ik de mensen te bedanken die me ter hulp stonden bij het consulteren van diverse archieven en persoonlijke collecties: Jean-Paul Dorchain, Steven Van Impe, Jan-Pieter Everaerts, John De Doncker, Sofie Vrielynck, Joris Raeymaekers en vele anderen.

Bedankt ook aan de collega's op de vakgroep Communicatiewetenschappen. De CIMS-leden, zowel huidige als vroegere, verdienen hier een bijzondere bedanking: Carlos, Daniël, Eline, Elke, Emiljano, Eva, Fien, Frederik D. (ook voor het nalezen van het eerste hoofdstuk), Frederik VdB., Isolde, Jono, Khaël, Lennart, Lies, Lucia, Nikitas, Olivier, Robert, Sander, Sofie, Stijn, Susan en Veva. Een betere biotoop dan het CIMS om als jonge onderzoeker aan de slag te gaan, kan ik me moeilijk voorstellen.

Dank aan mijn broer en zussen, familie en schoonfamilie om mij steeds opnieuw een hart onder de riem te steken. Speciale dank gaat hierbij uit naar mijn ouders, die mij de vrijheid gaven om hogere studies in Gent, Kopenhagen en Antwerpen te volgen. Dank aan mijn helden mijn vrienden, in de Oemtata, in Gent en elders, zij die er zijn en hij die er niet meer is, om mij op tijd en stond uit mijn doctoraatswolk te halen. Dank ook aan Borrow voor het ontwerpen van de cover van dit proefschrift. Tot slot, wie anders, dank aan Marieke, niet alleen om ieder Nederlandstalig woord dat ik neerpende na te lezen, passief actief te maken, archaïsch modern, en lang kort, maar zoveel meer nog om het leven, de liefde, het leven.

Gertjan Willems, 27 augustus 2014

Inleiding

Het concept nationale identiteit werd reeds herhaaldelijk ten grave gedragen. Afgaande op het hedendaagse publieke debat blijft dit concept echter een grote relevantie behouden. Niet zelden gaat de aandacht hierbij uit naar de rol van de media en cultuur voor de constructie van nationale identiteiten. Dat is ook het geval in Vlaanderen, waar de discussie over Vlaamse identiteit en natievorming springlevend is. Binnen de stroom aan opiniestukken en debatten van de laatste jaren kunnen we bijvoorbeeld verwijzen naar recente focusnummers van *De Witte Raaf* over “Vlaams-nationalisme & de kunsten/cultuur” (zie Redactie, 2014) en *Rekto:Verso* over “De verbeelding van Vlaanderen” (zie Redactie, 2013), of naar Kevin Absillis’ reeks kerstessays onder de titel “Een Vlaamse vloek in de linkse kerk” in *De Morgen* eind december 2012 en de discussies die hierop volgden. Ook op internationaal en academisch vlak bestaat er een uitgebreide en nog steeds groeiende onderzoekstraditie naar de relatie tussen nationale identiteitsvorming en media en cultuur. Het voorliggende proefschrift situeert zich binnen dit onderzoeksveld en wenst meer bepaald een bijdrage te leveren aan het onderzoek dat zich richt op het filmmedium.

Binnen dit onderzoeksdomein staat voornamelijk het tekstuele representatie-aspect van nationale identiteiten centraal. Het belang van de productieprocessen achter de representaties wordt vaak wel aangestipt, maar zelden uitgediept. Dit geldt nog sterker voor de rol van de overheid hierin. Het voorliggende proefschrift wil hieraan tegemoetkomen door precies de relatie tussen film, nationale identiteit en de overheid, in de vorm van haar filmproductiebeleid, centraal te stellen. Daarbij wordt een ruimere theoretische context geschetst, maar spitst de onderzoeksvraag zich toe op de Vlaamse context. De onderzoeksperiode vangt aan met het Koninklijk Besluit van 10 november 1964 “tot bevordering van de Nederlandstalige filmcultuur”,¹ dat voor het eerst een selectief en cultureel gericht steunmechanisme voor langspeelfilmproducties in België introduceerde. Dit systeem bleef in grote lijnen bestaan tot de inwerkingtreding van het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF) in 2002, wat het eindpunt van onze onderzoeksperiode markeert. Hieruit volgt dat we de centrale onderzoeksvraag als volgt definiëren: welke rol speelde het filmproductiebeleid in Vlaanderen tussen 1964 en 2002 in het stimuleren van een Vlaamse identiteit?

¹ KB van 14 november 1964 tot bevordering van de Nederlandstalige filmcultuur, BS, 21 november 1964, pp. 12163-6.

De keuze voor de focus op de rol van het overheidsbeleid werd tevens gemotiveerd door het feit dat er op internationaal vlak nauwelijks historisch filmbeleidsonderzoek bestaat. Dit is nog sterker het geval binnen een Vlaamse context. De algemene contouren worden wel meestal meegegeven in publicaties die zich richten op de Vlaamse of Belgische film in het algemeen, waarbij tevens de algemene beleidsgegevens over de gesteunde films en de steunbedragen aan bod komen. Op basis hiervan circuleren er in de bestaande literatuur, evenals in het publieke debat, heel wat opvattingen en veronderstellingen over het Vlaamse filmbeleid die empirische fundering missen. De beschikbaarheid van origineel archiefmateriaal, maar ook het uitvoeren van interviews, stelden ons in staat om een beter zicht te krijgen op de complexiteit van de achterliggende beleidsprocessen. Hierdoor konden we de geschiedenis van het Vlaamse filmbeleid in sterke mate uitdiepen en bepaalde veronderstellingen nuanceren of weerleggen. Hoewel de onderzoeksvraag in de eerste plaats focust op de relatie met het nationale vraagstuk, biedt dit proefschrift tegelijk een empirisch gefundeerde overzichtsanalyse van de ontwikkeling van het filmbeleid in Vlaanderen.

In de voorgaande alinea's werden reeds heel wat termen en concepten genoemd of aangeraakt die een sleutelrol spelen binnen dit proefschrift. Die lichten we nader toe in het theoretisch kader, te beginnen met een uiteenzetting van onze constructivistische benadering van het kernconcept nationale identiteit in het eerste hoofdstuk. Na deze algemene conceptuele verduidelijking gaan we in het tweede hoofdstuk in op de historische ontwikkeling van de Vlaamse natie- en identiteitsvorming. Hiermee bieden we een noodzakelijke achtergrond om tot een beter begrip te komen van de complexiteit van het Vlaamse identiteitsgegeven binnen onze onderzoeksperiode. Het derde en laatste theoretische hoofdstuk positioneert dit proefschrift binnen het nationale cinema-debat en behandelt het bestaande onderzoek naar en theorievorming rond de relatie tussen film en natievorming. De rol van het filmproductiebeleid binnen deze relatie, en het schaarse academische onderzoek hiernaar, belichten we in een laatste sectie van dit hoofdstuk. Naast een noodzakelijke achtergrond voor het empirische luik van dit proefschrift bieden deze eerste drie hoofdstukken ook een theoretische exploratie en verfijning van de onderzoeksvraag.

In het empirische luik van dit proefschrift belichten we in de eerste plaats de bronnen en methoden die ten grondslag liggen aan de empirische benadering van de onderzoeksvraag (hoofdstuk vier). We geven een bondige uiteenzetting van de aangewende combinatie van origineel archiefonderzoek, beleidsdocumentenanalyse, expertinterviews en tekstuele filmanalyse. Hoofdstukken vijf en zes vormen de kern van dit proefschrift en bieden een uitvoerige empirische behandeling van de centrale onderzoeksvraag naar de rol van het filmproductiebeleid in het stimuleren van een Vlaamse identiteit. Om analytische redenen maken we hierbij een enigszins artificiële opdeling tussen een "beleidskader"

enerzijds en de “beleidspraktijken” anderzijds. In hoofdstuk vijf nemen we de historische ontwikkeling van het institutionele filmbeleidskader in Vlaanderen onder de loep. Doorheen deze historiek besteden we speciale aandacht aan hoe en in welke mate het stimuleren van een Vlaamse identiteit terug te vinden valt in de ontwikkeling van het filmbeleidskader en in het discours dat hiermee gepaard ging. In hoofdstuk zes maken we een grondige analyse van de uiteindelijke beleidspraktijken: het concrete ondersteuningsbeleid tegenover specifieke filmprojecten staat hier centraal. In functie van de centrale onderzoeksvraag is de basisstructuur van dit uitgebreide hoofdstuk niet chronologisch opgesteld, maar volgens een op de literatuurstudie gebaseerde thematische indeling. Door achtereenvolgens te focussen op productionele factoren zoals de geografische plaats van de filmproductieactiviteiten en de achtergrond van de filmedewerkers, de concrete invulling van de beleidsvoorschriften op het vlak van taal en cultuur, en het belang van historische en hedendaagse aspecten van de films, benaderen we de onderzoeksvraag naar de rol van het filmbeleid in het stimuleren van een Vlaamse identiteit vanuit verschillende perspectieven.

Na deze algemene, omvattende empirische behandeling van de onderzoeksvraag spitten we aan de hand van drie casestudies (alle gepubliceerde artikelen) enkele relevante aspecten verder uit. In hoofdstuk zeven gaan we dieper in op de rol van het filmbeleid bij de verfilming van historisch gesitueerde literaire klassiekers. Binnen de theorievorming rond film en nationale identiteit bekleden dit soort films een centrale plaats. In hoofdstuk acht belichten we de rol van de producent als een officiële beleidsactor binnen het filmbeleidsproces. Dit gebeurt aan de hand van een casestudy rond Jan Van Raemdonck, die een belangrijk aandeel had in de in het vorige hoofdstuk besproken verfilmingen van Vlaamse literaire klassiekers. Hoofdstuk negen focust ten slotte op de productie, tekst en receptie van één specifieke film (en tevens televisieserie), met name *De leeuw van Vlaanderen* (1984, Hugo Claus), een film met een bijzondere Vlaams nationale symbolische geladenheid.

Belangrijk is dat dit onderzoek in de eerste plaats de intenties en praktijken van het filmbeleid analyseert. De effectieve vorming van een Vlaamse identiteit bij het filmpubliek valt buiten de reikwijdte van dit proefschrift. We pretenderen dan ook geenszins een alomvattende studie te maken naar de relatie tussen filmbeleid en nationale identiteit in Vlaanderen. Wel vertrekken we vanuit het inzicht dat films als verspreiders van representaties enkele van de bouwstenen aanleveren waarmee individuen en groepen betekenis geven aan de wereld en (nationale) identiteiten construeren. Het doel van deze studie bestaat er dan in een deel van de complexe mechanismen achter de totstandkoming van filmische representaties bloot te leggen en te kijken naar de mate waarin en de manier waarop het nationale identiteitsgegeven hierin verweven zit.

THEORETISCH KADER

1 Nationale identiteit

Vertrekkende vanuit het kernconcept nationale identiteit verschaft dit eerste theoretische hoofdstuk enkele fundamentele theoretische inzichten en paradigma's waar het voorliggende proefschrift structureel op stoelt. Hiermee samenhangend lichten we diverse centrale begrippen nader toe en stellen we een conceptualisering voor waarmee we in het empirische deel aan de slag kunnen. Deze uitdieping van het centrale theoretische concept nationale identiteit is geen overbodige luxe, aangezien zowel het nationale vraagstuk als het identiteitsgegeven erg gecontesteerde definiëringen kennen. Aan de ene kant worden begrippen als identiteit, natie, nationalisme en nationale identiteit enorm vaak gehanteerd, zowel in het publieke als in het academische debat. Aan de andere kant bestaat er rond de precieze inhoud van deze termen hoegenaamd geen eensgezindheid en worden ze in uiteenlopende betekenissen gebruikt. Zo kent "nationalisme" in sommige contexten een positieve connotatie en in andere contexten net een negatieve connotatie. Ook kunnen we onmiddellijk de terminologische ambiguïteit van het woord "nationaal" aanhalen. In sommige contexten verwijst "nationaal" naar het staatsgegeven (zoals in "nationale regering" of "nationaal voetbalteam", waarbij nationaliteit op het staatsburgerschap betrekking heeft). In andere contexten verwijst dit naar het natiegegeven (zoals in "nationale gevoelens", waarbij nationale identiteit op de gevoelsmatige identificatie van een individu met een natie wijst). Joep Leerssen (1999, p. 12) wijst er in dit verband op dat deze ambiguïteit al bij voorbaat de twee begrippen die het nationalisme wil verenigen, natie en staat, door elkaar haalt. In wat volgt lichten we deze concepten nader toe. Hiertoe situeren we dit proefschrift allereerst binnen de constructivistische stroming in het academische debat over naties en nationalisme (1.1 en 1.2). Vervolgens positioneren we ons binnen het denken over identiteit, een concept dat we eveneens duiden als een discursieve constructie (1.3). Deze beschouwingen bieden ons de nodige instrumenten om het nationale identiteitsconcept te benaderen en de vraag te stellen naar hoe deze geconstrueerd kan worden (1.4). Ten slotte bekijken we de impact van de globalisering op de vorming van en het denken over nationale identiteiten (1.5).

1.1 Het nationale vraagstuk¹

Binnen het ruimere nationalismedebat vallen er grofweg twee benaderingen te onderscheiden: de primordialistische of essentialistische benadering, die de natie als een essentie beschouwt, en de constructivistische benadering, die de natie als een constructie beschouwt (Spencer & Wollman, 2002, p. 27).² Binnen de essentialistische visie is de natie een natuurlijk en integraal deel van de sociale realiteit, met naast een gedeeld territorium ook een gemeenschappelijke volksaard, taal, cultuur en geschiedenis die alle uit het volk zelf voortkomen. Binnen de primordialistische stroming kunnen we ook een perennialistische benadering onderscheiden, die de origine van een natie in een eeuwenoud verleden situeert. De natie is in deze optiek niet zozeer een natuurlijk iets, maar heeft zich wel doorheen de diverse perioden in de geschiedenis ontwikkeld. Een gemeenschappelijke etnische basis van een volk staat bij de diverse primordialistische benaderingen centraal. De constructivistische benadering ontkracht dit etnische aspect echter door te wijzen op de etnische diversiteit van “nationale” volkeren. Het constructivisme verwerpt dan ook zowel de natuurlijkheidsclaim als de idee dat naties sinds oudsher sluimerend aanwezig zijn en op een gegeven moment tot ontwaking komen. De natie is daarentegen contingent en kunnen we als een historische, sociale en discursieve constructie beschouwen (zie bv. Brubaker, 1996a; Calhoun, 1997, 2007; Carter, Green & Halpern, 1996; Jackson & Penrose, 1993; Wodak, de Cillia, Reisigl & Liebhart, 2009). Bovendien is de natie, hoewel voorgesteld als statisch, steeds in ontwikkeling en kan zij dus geen vaststaande vorm bereiken. Nationalisme is erop gericht een nationale gemeenschap te creëren, wat steeds een zeker streven naar homogenisering inhoudt. Het romantische nationalisme is hier een doorgedreven vorm van, met centraal een homogene, essentialistische nationale identiteit die de intranationale diversiteit negeert. Eric Hobsbawm (1990, p. 22) spreekt in dit verband over een “nationalistische natie”, waarbij het nationale streven exclusief is en voortkomt uit de idee van vooraf bestaande etnische en culturele banden. Anderzijds kan een nationalisme ook een meer pluralistische nationale identiteit voorstaan. In de terminologie van Hobsbawm hebben we dan te maken met een “revolutionair-democratische natie”. Het nationale streven is hierbij meer inclusief en komt voort uit de verdediging van een gemeenschappelijk belang.³ Deze opdeling is echter niet absoluut. Nationalismen incorporeren steeds (evenwel in verschillende mate) zowel homogeniserende als pluralistische elementen. De constructivistische nationalismedenadering gaat gepaard met een historische deconstructie en

¹ Voor een goed begrip van deze uiteenzetting is het noodzakelijk erop te wijzen dat de meeste natietheorieën en -conceptualisering vanuit een sterk eurocentrische focus tot stand kwamen. Voor deze studie, die zich op Vlaanderen richt, vormt dit echter weinig belemmeringen.

² Zie ook Graham Day en Andrew Thompson (2004) voor een overzicht van de theoretische benaderingen van naties en nationalisme. Alexander Motyl (1999) wijst er echter op dat de theoretische opdeling tussen het constructivisme en het primordialisme in de praktijk veel minder scherp te onderscheiden valt.

³ Zie ook Gellners (1983, p. 7) onderscheid tussen een nauwere en een bredere opvatting van het natieconcept.

demythologisering van de homogene nationale geschiedenis en identiteit. Een van de bekendste voorbeelden hierbij is ongetwijfeld Eric Hobsbawm en Terence Rangers anthologie *The invention of tradition* (1983), waarin zij wijzen op de 19^{de} of 20^{ste} eeuwse creatie van bepaalde als eeuwenoud voorgestelde nationale tradities die in dienst staan van de historische legitimatie van de natie.

Deze constructivistische benadering werd in belangrijke mate vormgegeven door auteurs als Benedict Anderson (1983), Ernest Gellner (1983) en Eric Hobsbawm (1990). Zij zien het ontstaan en de ontwikkeling van naties voornamelijk als een product van de intrede van de moderniteit en de industriële revolutie in de tweede helft van de 18^{de} eeuw en in de 19^{de} eeuw, waarbij het nationalisme en de creatie van de natie de politieke en economische doelen van de nieuwe maatschappelijke elites dienden.⁴ Gellner (1994), een van de meest invloedrijke auteurs binnen het moderne natiedenken, argumenteert dat het ontstaan van een collectieve natie vóór de intrede van de modernisering niet mogelijk was. Pre-agrarische samenlevingen waren hier immers te klein voor, terwijl ook in agrarische samenlevingen de boerengemeenschappen vrij geïsoleerd waren en de eventuele staat en/of heersende klasse er geen belang bij hadden dat de volledige bevolking een gemeenschappelijke cultuur zou delen. Bovendien stond de staat, waarvan de maatschappelijke vanzelfsprekendheid volgens Gellner een voorwaarde vormt voor het ontstaan van een natie, nog niet centraal in de organisatie van de premoderne gemeenschappen. De modernisering bracht diverse vernieuwingen met zich mee, zoals een sterkere staat, het industriële kapitalisme met een gecoördineerde arbeidsmarkt en arbeidsverdeling, spoorwegen, uitgebreide postnetten, gestandaardiseerd en wijdverbreid onderwijs, de democratisering van de hoge cultuur, de taalkundige uniformisering, grotere alfabetisering, en andere bovenlokale ontwikkelingen die de nationale homogenisering bevorderden. Belangrijk in het kader van dit proefschrift is dat de technologisch sterk geëvolueerde media en communicatiemiddelen een centrale plaats innamen in het natievormingsproces (zie ook Deutsch, 1966). Zij droegen immers bij tot de creatie van een collectief symbolisch systeem, dat op zijn beurt aanleiding gaf tot een groeiend bovenlokaal gemeenschapsgevoel.

Sinds de wijde (academische) verspreiding van het constructivistische paradigma, voornamelijk vanaf de jaren 1980, zijn er binnen de essentialistische benadering diverse auteurs die de natie wel als een constructie erkennen, maar daarnaast nog steeds etnische en/of oude historische aspecten beklemtonen. Nationalisme zou dan zo oud zijn als het gevoel van verbondenheid tussen leden van linguïstische en

⁴ Terwijl naties en nationalisme producten zijn van de moderniteit, zijn zij paradoxaal genoeg tegelijk anti-modernistisch van aard, wat Tom Nairn (1997) ertoe verleidt het nationalisme een “Janus-gezicht” toe te kennen (zie ook Bhabha, 1990, p. 2; Hall, 1996b, p. 615). Ondanks de band tussen het ontstaan van nationalisme en de opkomst van de moderniteit legt het nationale discours immers de nadruk op een vaststaande en homogene identiteit en op elementen als tradities en continuïteit (zie 1.4).

etnische groepen (Calhoun, 2007, p. 28). Een van de belangrijkste auteurs van deze “neo-essentialistische” benadering is Anthony Smith (1986, 1998, 2009), die in dit verband over een “etnosymbolisme” spreekt (zie Conversi, 2006).⁵ Door het identificeren van sinds lange tijd gegroeide etnische aspecten die de natie bepalen, zet Smith zich af van de modernistische benadering. Ook voor het einde van de 18^{de} eeuw vallen er immers reeds een aantal “protonationale” elementen in de geschiedenis terug te vinden die in de richting van natievorming wijzen (Hobsbawm, 1990, p. 46). Protonationale factoren kunnen dan bijvoorbeeld een reeds bestaande verbondenheid binnen een etnische groep, een godsdienst, een koningshuis of een bovenlokale elite zijn. Niettemin blijft het belang van de modernisering voor het ontwikkelen van de moderne natiegedachte overeind.

De constructivisten benadrukken de rol van maatschappelijke en voornamelijk “intellectuele” elites, zij die vorm geven aan culturele producten en ideeën, bijvoorbeeld via het onderwijs, religie, media en diverse staatsinstrumenten (De Meester, 1997, p. 483). Deze aandacht voor elites bij het proces van nationalisme (de *top-down* benadering) wordt soms bekritiseerd, gezien nationalisme steeds een massa-aspect inhoudt (Hobsbawm, 1990, p. 11). Hierdoor lijkt aandacht voor de processen die vanuit de massa voortkomen (een *bottom-up* benadering van nationalisme) evident. Natievorming moet daarom ook op het niveau van andere klassen en voornamelijk de “gewone man” bestudeerd worden, aldus Rogers Brubaker (2006, p. 12). Wij zijn het ermee eens dat de vraag naar de effectieve identiteitsvorming bij de algemene bevolking van groot belang is. Toch is volgens ons ook een blijvende focus op elites relevant. Zo toont Miroslav Hroch (1985) immers aan dat nationalisme in een vroeg stadium vaak bijna exclusief een zaak van een beperkte groep intellectuelen is. Maar ook in de verdere ontwikkeling van nationalisme blijven elites vooraanstaande actoren (zie bv. Guibernau, 2004a). Zoals Charles Tilly (1994) argumenteert, beschikken elites immers over een dominante “culturele controle”. Elites bepalen in grote mate welke linguïstische, historische, artistieke en andere tradities er uitgelicht of gecreëerd worden. Zij gaan een actieve taalpolitiek voeren, een gestandaardiseerde economie en een dito onderwijssysteem organiseren, musea inrichten, het communicatienetwerk beheren en/of controleren, en artistieke en andere culturele producten faciliteren. Elites kunnen dus een belangrijke unificerende rol spelen bij de natievorming. Binnen het kader van onze onderzoeksvraag zien we de Vlaamse filmbeleidsactoren als een dergelijke elite die culturele controle heeft. Zij kunnen immers mee bepalen wat voor films er gerealiseerd worden.

De nadruk op de cultureel-ideologische rol van elites kunnen we linken aan Antonio Gramsci’s (1971) hegemonieconcept. Hegemonie duidt hier op het dynamische proces achter de dominantie van het

⁵ Zie ook auteurs als Armstrong (1982), Connor (1994), Davies (2004), Greenfeld (1992), Hutchinson (1987) en Vos (1997).

gedachtegoed van de heersende klassen, dat door de maatschappij als de norm of als *common sense* wordt aangenomen (Bates, 1975).⁶ De totstandkoming van de common sense is een spontaan en onbewust proces dat geen intentionaliteit in zich hoeft te dragen. Bovendien percipieert de maatschappij de common sense als iets natuurlijk, waardoor de ideologische kracht grotendeels onzichtbaar blijft (Lewis, 1992). In die zin is deze common sense sterk verwant aan wat Roland Barthes (1957) de “mythes” van de hedendaagse samenleving noemt. Hoewel deze vaak als alledaags en onschuldig overkomen, worden de mythes door de dominante burgerij gebruikt om haar ideologie uit te dragen en vormen zij dus een “valse vanzelfsprekendheid” (Barthes, 2002, p. 9). Ook Pierre Bourdieu (1972) “doxa”-concept, dat hij beschrijft als datgene dat als vanzelfsprekend en natuurlijk wordt aangenomen, is hier sterk aan gelieerd. Binnen het veld van de ideologische analyse heeft het hegemonieconcept echter aan terrein gewonnen, voornamelijk doordat het er ook in slaagt de evolutie van dominante ideologieën te verklaren (Ott & Mack, 2014, pp. 141-144). Het hegemonieconcept impliceert immers ook steeds een zekere oppositie tegenover de ideologische dominantie. De hegemonie van een bepaald nationalistisch project is dus nooit totaal. Zoals Umut Özkırımlı (2010, p. 213) opmerkt, kan Gramsci’s denken hier gekoppeld worden aan Michel Foucaults discours Theorie. Discoursen, zoals een nationaal discours (zie 1.3), kunnen immers een instrument of een effect van de overheersende macht zijn, maar ook een tegenkracht, “a point of resistance and a starting point for an opposing strategy” (Foucault, 1990, p. 101). Net door de interne diversiteit die iedere samenleving kenmerkt, zijn er steeds alternatieve discoursen in omloop die tegen de hegemonische dominantie opboksen. Dit levert een ideologische strijd op, die ertoe kan leiden dat er een nieuwe heersende klasse ontstaat. Zij kan dan op haar beurt de maatschappelijke norm of common sense uitmaken.

Aansluitend bij het normaliserende aspect van de hegemonische cultuur wijst Gellner (1994, p. 15) op de steeds herhaalde vanzelfsprekendheid en natuurlijkheid van de natie voor vele leden van de gemeenschap. Dit maakt precies de kracht van het nationalisme uit. Nationalisme wekt de schijn dat een nationale identiteit inherent is aan het mens-zijn, terwijl zij door een elite geconstrueerd is. Hierop verder bouwend introduceert Michael Billig (1995) de term “banaal nationalisme”, waarmee hij benadrukt dat nationalisme in de hedendaagse Westerse samenleving niet dient verengd te worden tot manifeste en eerder extreme uitingen van nationalisme die tot de periferie van de maatschappij behoren. Billig stelt daarentegen dat nationalisme alomtegenwoordig is, vaak op een minder uitgesproken of moeilijker

⁶ Gramsci maakt binnen de dominante klasse een onderscheid tussen “traditionele” en “organische” intellectuelen. De organische intellectuelen zijn de nieuwe groep van intellectuelen die ontstaan als een gevolg van de historische ontwikkelingen die tot de hegemonische situatie leidden (bv. economische ondernemers binnen het kapitalisme). Traditionele intellectuelen waren reeds voor de organische intellectuelen aanwezig in de samenleving. Vanuit hun eerdere dominante positie spelen zij een belangrijke rol bij het in stand houden van de bestaande hegemonie.

zichtbare manier. Banaal nationalisme duidt dan op “the ideological habits which enable the established nations of the West to be reproduced” (Billig, 1995, p. 6). In de dagelijkse samenleving, waarin de media als betekenisdragers een belangrijke rol spelen, wordt het nationale immers continu gesignaleerd of in herinnering gebracht. We zien dit onder meer bij het gebruik van symbolen (met de vlag als meest manifest nationalistisch symbool), bij sportevenementen, of in het taalgebruik dat een saamenhorigheid kan impliceren door bijvoorbeeld te spreken in de eerste persoon meervoud (“ons” land, een film “van bij ons”). Banaliteit vormt echter geen synoniem voor onschadelijkheid.⁷ Billig stelt dat de kracht van dergelijke vormen van banaal nationalisme net schuilt in hun onopvallende alomtegenwoordigheid en in de constante herhaling, wat de vanzelfsprekendheid ervan bevordert.

Billigs studie uit 1995 vormt een mijlpaal in de systematische analyse van de reproductie van nationalisme (Özkırmı, 2010, p. 184). Hiermee begaf hij zich op een terrein dat vrij onontgonnen was gelaten door de “klassieke” nationalismetheoretici. Dit bracht Graham Day en Andrew Thompson (2004, p. 12) ertoe om van een “post-klassieke” nationalismebenadering te spreken. In de jaren 1990 en 2000 kwamen er steeds meer studies die een kritische houding aannamen tegenover het gangbare onderzoek naar nationalisme. Ook vroegen deze studies om meer aandacht voor de diverse hiaten in dit onderzoek (Özkırmı, 2010, p. 169). Zo gaf Brubaker (2004) kritiek op de neiging om etnische groepen en naties als substantiële entiteiten met specifieke belangen en macht te beschouwen, ontstond er een feministische benadering die het genderaspect binnen nationalismen onderzoekt (Mayer, 2000; Yuval-Davis, 1997; Yuval-Davis, Anthias & Campling, 1989) en maakte ook een postkoloniale benadering opgang die het eurocentrische perspectief van diverse nationalisbestudies blootlegt en corrigeert (Chatterjee, 1993). Belangrijk voor dit proefschrift is het feit dat er ook meer aandacht ontstond, bijvoorbeeld met het werk van Craig Calhoun (1997), voor hoe nationale discoursen naties, nationalisme en nationale identiteiten creëren. Zowel talige, visuele als auditieve uitingen en representaties geven vorm aan dit nationaal discours (we komen hier in de paragrafen 1.3 en 1.4 uitgebreider op terug). Om de constructivistische benadering ten volle te exploreren is behalve de analyse van het discours op zich ook de vraag naar de achterliggende mechanismen van groot belang (Özkırmı, 2010, p. 198). Zoals Castells (2010, p. 34) stelt: “nationalism is indeed culturally, and politically, constructed, but what really matters, both theoretically and practically, is, as for all identities, how, from what, by whom, and for what it is constructed” (zie ook Day & Thompson, 2004, p. 107).

⁷ Binnen een volledig andere context maakt Hannah Arendts (2007) eenzelfde claim wanneer zij het over “de banaliteit van het kwade” heeft.

1.2 Naties en nationalisme: begrippenduiding

Vertrekkend vanuit de constructivistische benadering kunnen we nu een aantal begrippen verder uitdiepen, hoewel we er onmiddellijk op moeten wijzen dat ook binnen deze benadering conceptuele verwarring en discussies schering en inslag blijven.⁸ In de lijn van Gellner definiëren we nationalisme als het streven naar erkenning en bescherming van de natie door de staat, die als politieke organisatie de samenleving organiseert en controleert. Dit kan leiden tot het streven naar een politieke zelfstandigheid, met als meest verregaande ideaal de natiestaat. In die zin omschrijft Gellner (1994, p. 9) het nationalisme dan ook als een hoofdzakelijk politiek principe, “dat ervan uitgaat dat politieke en nationale territoriale eenheden samen moeten vallen”. Nationalistische emoties zijn dan verbonden aan de (al dan niet) invulling van dit principe (van tevredenheid tot ontevredenheid over de erkenning van de natie door de staat) en kunnen aldus een nationale beweging activeren. Net zoals Tom De Meester (1997, pp. 526-530) achten we het nuttig hierbij een verder onderscheid te maken tussen wat Brubaker (1996b, p. 79) een bestuursvormzoekend (“polity-seeking or polity-upgrading”) en een bestuursvormdragend (“polity-based”) nationalisme noemt. Natievorming wordt in beide gevallen ingezet om een draagvlak voor het politieke streven te creëren, maar het verschil ligt erin of het nationalisme een politiek bestuur wenst te verkrijgen/vergroten dan wel wenst te bestendigen. Een bestuursvormzoekend nationalisme streeft naar een sterkere politieke bestuursvorm voor de natie. Dit kan, maar hoeft geen onafhankelijke staat te zijn. Een bestuursvormdragend nationalisme streeft ernaar de bestaande bestuursvorm te legitimeren door binnen het volledige politieke bestuursgebied (de staat of een kleinere dan wel grotere regio met een politiek bestuur) een nationaal draagvlak (en dus een natie) te creëren voor het in stand houden van de bestuursvorm.⁹ Door Brubakers indeling te volgen en eerder naar politieke bestuursvormen of eenheden te verwijzen in plaats van naar het eng vastgepinde concept van de staat, wordt een ruimere beschouwing van nationalisme mogelijk. Hierdoor kunnen we – erg relevant binnen een Vlaams-Belgische context – ook processen als (centrifugale) regionalisering naar een (con)federale staat insluiten (Brubaker, 2010; De Meester, 1997, pp. 529-530).

Bij deze benadering van nationalisme valt een sterke focus op het politieke aspect op (zie ook Breuilly, 1985; Hobsbawm, 1990). Hierbij mogen we echter niet vergeten dat volgens Gellner (1994, p. 9) nationalisme het streven is naar politiek onderdak voor een cultuur (in antropologische zin, als geheel van

⁸ Zie bijvoorbeeld de Nederlandstalige overzichten van de conceptualisering en theorievorming rond natie, nationalisme en nationale identiteiten van De Meester (1997), Vos (1997) en Boeva (2007).

⁹ Deze opdeling is sterk verwant aan Tilly's (1994, p. 133; 1996) onderscheid tussen een “state-led nationalism” en een “state-seeking nationalism”, wat in de woorden van Sophie de Schaepdrijver (1995, p. 43) een “staatsdragend” en een “staatszoekend” nationalisme wordt: “in het eerste geval poogt een staat alle burgers binnen zijn grenzen een natiegevoel bij te brengen – in het andere geval zoekt (of eist) een natie een staat”.

waarden en gewoonten). Dit culturele element is van groot belang binnen het nationalisme (zie ook Sarup, 1996, p. 181). Zo wijst Hroch (1985) erop dat culturele ontwikkelingen vaak aan het politieke nationalisme voorafgaan. In de eerste door Hroch onderscheiden fase van het nationalisme (van zogenaamde kleine naties in de 19^{de} eeuw) vormt de taalkundige, culturele, folkloristische en historische interesse van een beperkte elite immers de basis voor het ontstaan van een nationale identiteit. Marnix Beyen (1998, p. 124) geeft in dit verband aan dat de natie niet bestaat “voor er vorm aan gegeven wordt in allerlei culturele producten die hetzij door een bestaande staat, hetzij door een groep nationalistische activisten worden gepropageerd”. Ook in de volgende fasen van Hrochs classificering (de overgang naar een politieke beweging en ten slotte een massabeweging, zie 2.2) blijft deze culturele factor essentieel voor de ontwikkeling van de natievorming. Het voorliggende proefschrift gebruikt “nationalisme” voornamelijk in een culturele betekenis. Nationalisme is dan gericht op het culturele streven naar een nationaal gevoel, en dus minder te begrijpen in politieke zin, waarbij het streven naar een grotere politieke soevereiniteit centraal staat. Hoewel sommige auteurs vrij ver gaan in de scheiding tussen cultureel nationalisme en politiek nationalisme (zie bv. Hutchinson, 1987; Jusdanis, 1995; Leerssen, 2006), willen we erop wijzen dat culturele en politieke aspecten steeds door elkaar heen lopen (Dieckhoff, 1996). Het onderscheid is dus allerminst absoluut en kent in de eerste plaats een analytische motivatie.

Hetzelfde geldt voor een andere, gerelateerde tweedeling die vaak terugkomt in het nationalismedebat (zie Kohn, 1948), met name het artificiële en normatieve onderscheid tussen een etnisch en een civiel nationalisme (Shulman, 2002). De ideaaltypen van een “goed”, civiel en politiek vrijwillig (subjectivistisch) nationalisme en een “slecht”, etnisch-cultureel en essentialistisch (objectivistisch) nationalisme komen grotendeels overeen met Hobsbawms (1990, p. 22) eerder aangehaalde onderscheid tussen een “nationalistische” en een “revolutionair-democratische natie”. Deze ideaaltypen kenmerken zich volgens Maarten Van Ginderachter (2005a, p. 17) door de volgende eigenschappen: “integratie/inclusivisme, rationaliteit/Verlichting, moderniteit, progressiviteit, (...) kunstmatigheid” voor civiel nationalisme, tegenover “uitsluiting/exclusivisme, irrationaliteit/Romantiek, ancien regime, conservatisme, authenticiteit” voor etnisch nationalisme. Het gemeenschapsvormend element bij het open, civiel nationalisme wordt als positief gezien, terwijl het bij het etnisch nationalisme negatief is vanwege de ondemocratische uitsluiting van bepaalde personen en groepen. In de praktijk valt een dergelijk fundamenteel onderscheid moeilijk vol te houden. Ieder nationalisme draagt steeds in meer of mindere mate elementen van beide ideaaltypen in zich. Nationale bewegingen dienen we dan ook binnen dit continuüm te situeren, afhankelijk van de samenstelling van etnische en civiele elementen die gebruikt worden om een natie te construeren (Van Ginderachter, 2008).

Als er met betrekking tot het nationalismebegrip al vele definities in de omloop zijn, is dit voor het natieconcept mogelijks nog een stuk complexer. Een natie wordt dikwijls omschreven als een gemeenschap die de onmiddellijke omgeving van een individu overstijgt en waarbij de verbondenheid voortkomt uit de constructie van een gedeelde cultuur. Zo ziet Gellner (1994, pp. 16-17) een natie als een gemeenschap waarvan de leden ten eerste eenzelfde cultuur delen (waarbij cultuur betrekking heeft op de manier van gedragen, communiceren, en het hanteren van een symbolisch systeem) en ten tweede elkaar erkennen als afkomstig uit dezelfde natie. Hroch (1996, p. 79) spreekt in dit verband over de natie als een historisch gegroeide grote sociale groep die haar binding dankt aan enkele objectieve relaties op economisch, politiek, taalkundig, cultureel, religieus, geografisch en historisch vlak en de subjectieve reflectie hiervan in een collectief bewustzijn.¹⁰ Dergelijke door “objectieve” en “subjectieve” criteria geschraagde natiedefinities blijken echter ontoereikend. Zoals Hobsbawm (1990, pp. 5-6) opmerkt, zijn de objectieve en subjectieve criteria nooit sluitend (er kunnen altijd uitzonderingen gevonden worden) en bovendien veelal tautologisch. Een vaak gehanteerde definitie die grotendeels aan dit euvel lijkt te ontsnappen is die van Anderson.¹¹ Hij omschrijft de natie als een mentale constructie, “an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign” (Anderson, 1991, p. 6).

Het centrale, meest geciteerde, maar ook meest verwarring zaaiende argument in Andersons definitie van de natie als een verbeelde gemeenschap is het verbeelde aspect ervan.¹² De natie bestaat niet als een tastbare realiteit, maar is een mentale constructie waarnaar mensen hun ideeën en gedrag kunnen richten. Deze mentale constructie krijgt vorm door het nationalisme. Dit impliceert dat naties niet kunnen bestaan zonder nationalisme, of zoals Hobsbawm (1990, p. 10) stelt: “nationalism comes before nations”. Volgens Anderson wordt de natie gezien als begrensd in die zin dat zij steeds beperkt blijft tot een groep; geen natie claimt dat de volledige mensheid tot haar gemeenschap behoort (hoewel dit theoretisch wel mogelijk is). Een belangrijke implicatie hiervan is dat de natie ook steeds “anderen” veronderstelt, die niet tot de

¹⁰ Hoewel Hroch de natie wel degelijk als een constructie ziet, bekritiseert hij de constructivistische benadering omdat deze volgens hem in het algemeen te weinig rekening zou houden met de genoemde objectieve aspecten (zie Hroch, 1993).

¹¹ Uiteraard krijgt ook Andersons conceptualisering af te rekenen met kritiek (zie bv. Altman, 1999, p. 198; Greenfeld, 1992, p. 7; Meyer, 2009, pp. 3-6; Scheff, 1994; Schlesinger, 1991). Anderson wordt bijvoorbeeld verweten het natieconcept nog te statisch te behandelen en geeft geen verklaring voor de verdere ontwikkeling van naties. Daarnaast werd ook meer aandacht gevraagd voor het territoriale aspect en de mentale en affectieve verbondenheid tussen mensen, evenals voor *bottom-up*-processen.

¹² De verwarring rond Andersons definitie komt door de dubbele betekenis van “imagined” in het Engels (zie Van Ginderachter, 2005a, pp. 12-13; Vos, 1997, pp. 296-297). Een “imagined community” kan dan enerzijds (zoals Anderson zelf lijkt te benadrukken) wijzen op een gemeenschap die de mensen zich voorstellen of “verbeelden” en er ook in geloven aangezien zij een verbondenheid met elkaar voelen. Anderzijds kan het concept wijzen op een gemeenschap die de mensen zich “inbeelden” en dus louter een fantasie is. Ons inziens blijft de natie echter in beide interpretaties in de eerste plaats een mentale constructie, hoe reëel de ideeën en daden die voortkomen uit de natiegedachte ook mogen zijn.

natie behoren. In navolging van Gellners nationalismeconceptualisering benadrukt Anderson het politieke aspect en de soevereiniteitswens van de natie. Het gemeenschapsaspect in Andersons definitie duidt op de door de natie veronderstelde verbondenheid tussen de leden van de natie. Hier komt het verbeelde aspect het duidelijkst naar voren. Hoewel de leden van een natie het grootste deel van hun medeleden nooit zullen kennen, voelen zij er zich toch mee verbonden en in hun hoofd vormen zij zich een beeld van hun gemeenschap (Anderson, 1991, p. 6). Cruciaal voor deze mentale constructie zijn de in de maatschappij voorkomende discoursen over de natie, waarbij media- en communicatievormen een belangrijke rol spelen.

1.3 Discursieve identiteitsconstructie

In de bovenstaande uiteenzetting over (het ontstaan en de instandhouding van) naties en nationalisme werd reeds herhaaldelijk gealludeerd op het concept van een nationale identiteit. Het constructivistische natiebegrip steunt op het creëren van een gemeenschaps- en solidariteitsgevoel binnen een bovenlokale groep mensen. Vooraleer we dieper ingaan op de constructie van een nationale identiteit is het noodzakelijk om eerst het identiteitsbegrip op zich onder de loep te nemen. Hierbij laten we ons voornamelijk inspireren door de inzichten uit de Britse *cultural studies* met Stuart Hall als een centrale auteur. Gelijkaardig aan het nationalismedebat valt er binnen het denken over identiteit grofweg een essentialistische en een constructivistische benadering te onderscheiden (Barker, 2008, p. 217). De essentialistische visie veronderstelt dat het subject een natuurlijke en onveranderlijke identiteit heeft. Hall (1996b) beschrijft in het invloedrijke artikel *The question of cultural identity* hoe deze identiteitsconceptualisering voornamelijk ontstond binnen de Europese Verlichting van de 17^{de} en 18^{de} eeuw. Hij benoemt dit dan ook als het “Verlichtingssubject”. Door de toenemende modernisering veranderde de visie op identiteit van een individualistisch Verlichtingssubject naar een “sociologisch subject”. Volgens Hall blijft de identiteit in deze visie wel een zekere kern behouden, maar krijgt zij tevens vorm door interactie met de sociale wereld buiten het subject. In de tweede helft van de 20^{ste} eeuw of de postmoderniteit ziet Hall ten slotte de conceptie van een postmodern en gefragmenteerd geconstrueerd subject ontstaan.¹³ Het voorliggende proefschrift onderschrijft de gefragmenteerde en constructivistische visie op identiteit, die we hieronder dan ook verder uitwerken.

¹³ Over het postmodernisme en de uiteenlopende hieraan verbonden ideeën bestaat er heel wat discussie. Zo is er de visie dat in de loop van de tweede helft van de 20^{ste} eeuw de moderniteit niet zozeer overgaat in een postmoderniteit, maar eerder in een volgende fase van de moderniteit: de “laatmoderniteit” (Jameson, 1991) of, in Baumanns (2013) woorden, de “liquide moderniteit”. Een andere terugkerende kritiek op het postmodernisme heeft betrekking op de vaagheid, onwetenschappelijkheid en het scepticisme en relativisme tot soms nihilisme dat vaak in het postmoderne denken terugkomt (zie bv. Norris, 1992; Sokal & Bricmont, 1999). In dit proefschrift hanteren we de term postmoderniteit en gaan we niet verder in op deze veelal hoog oplopende discussies, die wel vrij eensgezind lijken te

Hall (1996b, p. 611) ziet de conceptualisering van het postmodern subject ontstaan door “five great decenterings” in het denken over identiteit: de ideeën aangeleverd door het Marxisme (met de bepalende rol van materiële factoren voor een identiteit), de psychoanalyse (met het onbewuste aspect binnen identiteitsvorming), het feminisme (dat tegen biologische determinatie van een identiteit inging), Ferdinand de Saussure (met het structuralisme en het centraal stellen van taal binnen betekenisvorming) en Michel Foucault (die benadrukte hoe cultuur en macht een identiteit vormen). Deze evoluties binnen het denken zorgden alle op hun manier voor een decentralisering van de conceptualisering van het subject (Barker, 2008, pp. 218-227).¹⁴ Binnen deze benadering is er geen sprake meer van een vaststaande, essentialistische identiteit. Het subject is immers gefragmenteerd en bestaat uit verschillende (inclusief contradictorische) identiteiten die bovendien continu aan verandering onderhevig zijn. De identiteitsconstructie is dan ook “never complete, always in process” (Hall, 1997a, p. 51). In deze context wordt ook vaak het aan Claude Lévi-Strauss (1967) ontleende begrip *bricolage* gehanteerd, waarbij het postmoderne subject zelf zijn identiteit gaat samenstellen (bricoleren). Deze constructivistische en fragmentarische (of pluralistische) opvatting van identiteit geldt zowel voor individuele als voor collectieve identiteiten, die onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn (zie Calhoun, 1994, p. 28; Hall, 1991). Zoals Hall (1996b, p. 598) aangeeft, kan dit contrasteren met hoe een individu zijn identiteitsgegevens percipieert: “if we feel we have a unified identity from birth to death, it is only because we construct a comforting story or ‘narrative of the self’ about ourselves”. Hiermee zit Hall op dezelfde lijn als Anthony Giddens (1991), die identiteit ziet als een “project” waarbij het individu tracht een coherente narratie over de eigen identiteit te construeren. Dit maakt het constructieve karakter van identiteiten er echter niet minder op. Tegelijk kunnen we wijzen op het ontstaan van een “post-constructivistische” benadering binnen de sociale en humane wetenschappen (Asdal, 2003). Deels geïnspireerd door de Marxistische onderzoekstraditie, maar voornamelijk door inzichten uit de natuurwetenschappen, gaat deze benadering de aandacht vestigen op het belang van “materiële” en biologische factoren bij de constructie van identiteiten (Fraser, 2012, p. 76). Hiermee uit men kritiek op de exclusieve focus op sociale factoren en op het hyperrelativisme binnen een sterk doorgedreven, deterministische stroming binnen de constructivistische benadering (Hacking, 1999; Latour, 2004). De interactie van de materiële factoren met de sociale omgeving blijft echter cruciaal en het constructivistische uitgangspunt binnen het denken over identiteit blijft tevens behouden. De post-

onderkennen dat er zich enkele onmiskenbare maatschappelijke evoluties hebben voorgedaan in de loop van de tweede helft van de 20^{ste} eeuw, die in dit hoofdstuk worden beschreven.

¹⁴ Behalve de term “decentraliseren” gebruikt Hall (1996b, p. 599) in navolging van Ernesto Laclau (1990) ook het concept van “dislocatie” om deze verandering van het subject te duiden. Bij een “gedislokaliseerde structuur” valt het centrum weg en wordt het niet vervangen door een ander centrum, maar door een pluraliteit van centra.

constructivistische benadering kunnen we dan ook eerder beschouwen als een aanvulling en een correctie op bepaalde uitwassen van het constructivisme dan als een breuk ermee.

Een belangrijk element bij de constructivistische identiteitsvisie is de door het structuralisme geïnspireerde idee dat identiteit steeds een contrastieve relatie veronderstelt. Net zoals de Saussure (1964) voor tekens opmerkte, ontstaat de betekenis van identiteit immers slechts in relatie tot wat het *niet* is, in relatie tot het verschil met andere identiteiten. We kunnen hierbij een parallel trekken met de Sociale Identiteiten Theorie van de sociaal psycholoog Henri Tajfel (1981).¹⁵ Die stelt dat mensen de neiging hebben om zich te identificeren met een “ingroup”, wat steeds gebeurt door middel van een duale tegenstelling, een differentiatie met een of meerdere “outgroups” (zie ook Tajfel & Turner, 2004). Naast verschillen zijn ook gelijkenissen met andere identiteiten van centraal belang bij de identiteitsconstructie. Een individu of groep identificeert zich met (bepaalde aspecten van) andere individuen of groepen, wat opnieuw een dynamisch en nooit eindigend proces vormt (Hall, 1996a, pp. 2-4). Binnen *cultural studies* wordt identiteit dan ook gezien als volledig sociaal en cultureel opgebouwd (Barker, 2008, p. 218). Hall benadrukt hierbij in diverse publicaties de cruciale rol van representaties in culturele discoursen (zie bv. Hall, 1997b). Identiteiten worden continu gevormd “in relation to the ways we are represented or addressed in the cultural systems which surround us” (Hall, 1996b, p. 598). Met representaties wordt bedoeld op processen die met behulp van taal, tekens en beelden voorstellingen en dus betekenissen produceren (Hall, 2003b, pp. 15-16). Deze betekenisproductie houdt steeds een ideologische lading in en kan aldus ook gelinkt worden aan de eerder besproken hegemonie, wat bijvoorbeeld duidelijk wordt in Edward Saïds (1978) bekende werk *Orientalism*.¹⁶ Identiteiten vormen zich door de wisselwerking tussen de uitingen of representaties van zowel het beeld dat een individu of een groep van zichzelf heeft als door het beeld dat anderen erover hebben. Ook Richard Dyer (2013, p. 1) wijst op het belang van representaties binnen de identiteitsconstructie:

“How a group is represented, presented over again in cultural forms, how an image of a member of a group is taken as representative of that group, how that group is represented in the sense of spoken for and on behalf of (whether they represent, speak for themselves or not), these all have to

¹⁵ In zijn Sociale Identiteiten Theorie hanteert Tajfel (1981, p. 229) overigens een gelijkaardige conceptualisering als Anderson wanneer hij stelt dat een groep, en dus ook een natie, slechts bestaat in de hoofden van een groep mensen. Tajfel verwijst hierbij naar Rupert Emersons (1960, p. 102) natiedefinitie: “The simplest statement that can be made about a nation is that it is a body of people who feel that they are a nation; and it may be that when all the fine-spun analysis is concluded this will be the ultimate statement as well.”

¹⁶ Saïd wijst in dit werk op de dominante eurocentrische en stereotype visie op het Nabije, Midden en Verre Oosten in Westerse literatuur, kunst en academische werken.

do with how members of groups see themselves and others like themselves, how they see their place in society, their right to the rights a society claims to ensure its citizens.”

In dezelfde lijn stelt Kathryn Woodward (1997, p. 2) dat “identities are produced, consumed and regulated within culture – creating meanings through symbolic systems of representation about the identity positions which we might adopt”. Woodward (1997, p. 39) wijst erop dat de identiteitsvorming altijd binnen een culturele context gebeurt, waardoor ook vaak over “culturele identiteiten” wordt gesproken. Dit brengt tevens met zich mee dat representaties steeds onderdeel zijn van discoursen. Hall (2003b, pp. 6; 44-45), hierin geïnspireerd door Foucault (1972), definieert discoursen als de manieren van het refereren aan of construeren van kennis over iets. Een discours is een cluster van ideeën, beelden, woorden en praktijken die manieren aanlevert om over een specifiek onderwerp, een sociale activiteit of een institutioneel gegeven in de samenleving te praten, te denken en ernaar te handelen. Uit de veelheid van aangeboden betekenissen gaan individuen continu en op een dynamische manier eigen betekenissen en een identiteit construeren. Hieruit volgt dat we identiteiten als discursieve constructies beschouwen, waarbij representaties van groot belang zijn. Dit inzicht leidde tot een grote groei aan studies naar culturele representaties, wat ook wel het onderzoeksveld van de imagologie genoemd wordt (Beller & Leerssen, 2007).¹⁷ De media, waaronder film, vormen hierbij erg belangrijke leveranciers van representaties, waardoor zij mee instaan voor de discursieve vorming van overtuigingen, attitudes en identiteiten (in hoofdstuk drie gaan we hier dieper op in). Door het grote publiek dat de media kunnen bereiken is dit erg relevant voor de vorming van collectieve culturele identiteiten zoals een nationale identiteit, die Hall (1996b, p. 611) als “one of the principal sources of cultural identity” beschouwt.¹⁸ Binnen het academische onderzoek ging tot nog toe minder aandacht uit naar de complexe dynamiek achter de productie van deze representaties. Dit is precies waar dit proefschrift de nadruk op legt, door te focussen op het filmproductiebeleid, dat een belangrijke rol speelde bij de totstandkoming van films in Vlaanderen.

¹⁷ Zie in dit verband ook Leerssens (1988) overtuigende pleidooi om het raakvlak tussen de ideeëngeschiedenis en de literatuurwetenschap verder uit te diepen, wat we gemakkelijk kunnen uitbreiden tot de film- en visuele studies. Vanuit de literatuurwetenschap wordt dit ook vaak gedaan. Hoewel imagologie als onderzoeksbenadering weinig expliciete erkenning vindt binnen filmstudies, kan een groot deel van het filmstudiesveld hier feitelijk in gesitueerd worden.

¹⁸ Andere culturele identiteiten kunnen bijvoorbeeld betrekking hebben op etnische, raciale, taalkundige of religieuze elementen.

1.4 Nationale identiteitsvorming

We wezen er eerder al op dat in dit proefschrift de aandacht in de eerste plaats uitgaat naar het culturele aspect binnen nationalisme. Hierdoor sluit Halls behandeling van nationale identiteit als een specifieke vorm van een culturele identiteit goed bij onze invalshoek aan. Ook meer algemeen zijn er duidelijke parallellen tussen de besproken constructivistische benaderingen van zowel identiteiten als van naties. Volgens deze visies zijn zij beide geen vaststaande, essentialistische concepten, maar contingente historische, sociale en discursieve constructies die permanent geproduceerd en gereproduceerd worden in de hoofden van individuen en groepen. Op dit punt gekomen, kunnen we onze theoretische conceptualisering verder toespitsen op ons kernconcept en de vraag stellen naar hoe nationale identiteiten gevormd worden. Zoals Montserrat Guibernau (2004b, p. 668) aangeeft, heeft nationale identiteit betrekking op het gevoel te behoren tot een natie, met zijn eigen symbolen, tradities, ceremonieën, helden, taal, geschiedenis, cultuur en territorium. In navolging van Hall (1996b, p. 612) zien we de constructie van nationale identiteiten in relatie tot representaties die gevormd worden binnen een nationaal discours, met een erg belangrijke plaats voor het onderwijs- en mediasysteem (Guibernau, 2007, p. 58). De natie is dus een systeem van culturele representaties en betekenissen. Of, in Halls (1996b, p. 613) woorden: “a national culture is a *discourse* - a way of constructing meanings which influences and organizes both our actions and our conception of ourselves” (zie ook Hall, 1992b).¹⁹ Met Billigs (1995) banaal nationalismeconcept begrepen we eerder al dat het nationale discours niet altijd expliciet, maar vaak ook subtiel en bijna onopgemerkt aanwezig is in de maatschappij (zie 1.1).

Het nationale discours wenst de verschillende identiteiten te verenigen onder één gemeenschappelijke nationale identiteit. Samen met Hall (1996b, p. 619) zijn wij van mening dat dit in realiteit niet het geval is. Binnen de “nationale cultuur” zijn er immers diverse en pluralistische culturele identiteiten aanwezig. Dit proefschrift ziet de nationale cultuur dus niet als verenigd, maar wel als een discursief instrument dat eenheid wenst uit te dragen. Bij het streven naar een homogene cultuur door er een eengemaakt beeld van op te hangen via nationale symbolen, verhalen en rituelen, beklemtoont het nationale discours enkele terugkerende essentialistische en homogeniserende elementen. Hoewel er diverse andere opdelingen mogelijk zijn (zie bv. Guibernau, 2004b, pp. 669-670; Hall, 1996b, pp. 613-615; Van Gorp, 2008, pp. 21-25), onderscheiden we vier kernelementen die bij de discursieve constructie van een nationale identiteit centraal staan: (1) een eigen territorium waartoe een etnisch homogeen volk dat zich onderscheidt van

¹⁹ Leerssen (2006, pp. 571-572) onderscheidt binnen dit nationale discours twee vooraanstaande categorieën. Enerzijds is er de sociale omgeving (“social ambience”), die *bottom-up* is en het niet-staatsgebonden georganiseerde culturele leven bevat. Anderzijds is er de *top-down* institutionele infrastructuur die door het staatsapparaat ingericht, beheerd of gesteund wordt.

andere volken behoort, (2) een gemeenschappelijk taal, (3) een gemeenschappelijke cultuur (inclusief creatieve aspecten, nationale symbolen, de nationale volksaard en het geheel van waarden, normen, religie...) en (4) een gedeeld verleden, heden en toekomst.²⁰ Deze categorisering werd mee geïnspireerd door Ruth Wodak et al. (2009), die “a collective past, a collective present and future, a common culture, a common territory, and a *homo nationalis*” als kernelementen voor de constructie van een nationale identiteit onderscheiden. In hoofdstuk drie zullen we bekijken hoe de kernelementen zich specifiek verhouden tot het nationale discours in films. Vervolgens laten we deze componenten grotendeels als analytische invalshoeken structureel terugkeren in hoofdstuk zes, waarin we de Vlaamse filmbeleidspraktijken en hun relatie met het stimuleren van een Vlaamse identiteit onder de loep nemen. Hieronder lichten we de door ons onderscheiden kernelementen verder toe.

De geografische herkomst vormde in premoderne tijden slechts één dimensie bij het bepalen van de identiteit van een individu of een groep. Met het ontstaan en de ontwikkeling van de natiegedachte kwam echter de nadruk te liggen op het territorium als “the fundamental basis for defining group and individual identities” (Penrose, 2002, p. 283). De natie werd hierdoor onverbrekkelijk verbonden aan een territorium (Bauman, 1992). Bij de idee van de natie als één, oud volk gebonden aan een specifiek territorium en met een consistente volksaard is het etniciteitsaspect erg belangrijk, met de biologische verwantschap van het volk voorop. Deze voorstelling werkt het verbondenheidsgevoel binnen een gemeenschap in de hand, wat volgens Anderson (1991, p. 6) van groot belang is voor de constructie van een natie. Hierbij toont Anderson zich geïnspireerd door Ernest Renan, die reeds in 1882 het verlangen naar een gemeenschapsgevoel als een centraal kenmerk voor het bestaan van een natie beschreef. Het afgebakende territorium en gemeenschapsgevoel impliceren meteen het bestaan van andere mensen en groepen (het “zij” of de “ander”) die buiten de begrensde natie of het nationale volk vallen (het “wij”, een broederschap ondanks de ongelijkheden binnen een gemeenschap).²¹ Dit gaat gepaard met een normalisering van de eigen natie en de marginalisering van een of meerdere “anderen”, tegenover wie het volk in het nationale discours een contrastieve relatie onderhoudt en er haar nationale eigenheid aan ontleent. De contrastvorming met een ander kan hierbij uitlopen op het creëren van het beeld van een gedeelde vijand. Deze vijanden worden in sterke mate bepaald door vroegere of hedendaagse

²⁰ Ook Alexander Dhoest (2002, p. 18) maakt een gelijkaardige, maar opnieuw licht verschillende categorisering, waarbij hij als kernelementen “nationale geschiedenis, taal, cultuur en volksaard” aanhaalt. Ook hij hanteert deze onderverdeling als een operationaliseringsstrategie die zich weerspiegelt in zijn empirische benadering van de discursieve constructie van een Vlaamse identiteit in televisiefictie. Waar deze benadering bij Dhoest hoofdzakelijk tekstueel gericht is (de representaties in de televisiefictie zoals het publiek die te zien en te horen krijgt, staan centraal), richt het voorliggende proefschrift zich in de eerste plaats op het overheidsbeleid tegenover, en dus de productie van, representaties in films.

²¹ Merk op dat de “ander” zich zowel binnen als buiten het nationale territorium kan bevinden.

(territoriumbedreigende) oorlogen. Gedurende een langere vreedstijd, zoals in het hedendaagse West-Europa, kunnen er andere vijandbeelden ontstaan, zowel externe (internationaal terrorisme, moslimfundamentalisme ...) als interne (etnisch-culturele minderheden, migranten, asielzoekers ...) (Guibernau, 2004b, p. 675).

Naast de verbondenheid aan een bepaald territorium, vormt ook een gemeenschappelijke taal een cruciaal element bij de voorstelling van de natie als één volk (Barbour & Carmichael, 2000; Edwards, 1985; Fishman, 1973; Wright, 2000). Taal geldt dikwijls als een primordiaal element dat het aura bezit van er altijd al geweest te zijn. Net daarom vormt taal vaak een, zo niet hét onderscheidende kenmerk van een nationale identiteit. De nationale trots wordt gevoed wanneer de taal van het volk een officiële status krijgt, iets waar het nationalisme dan ook naar streeft (Day & Thompson, 2004, p. 90). De impact van Romantische filosofen als Johann Gottfried von Herder en Johann Gottlieb Fichte, die taal als het essentiële constitutieve element voor een identiteit benadrukten, is binnen dit nationale discours navenant (De Schutter, 2007, p. 8). We wensen echter te benadrukken dat iedere natie steeds gekenmerkt wordt door taalheterogeniteit en dat een gestandaardiseerde taal eveneens een historische constructie is. Billig (1995, p. 30) geeft aan dat “language does not create nationalism, so much as nationalism creates language”. Het nationalisme streeft naar een zo groot mogelijke standaardisering van de nationale taal om zo de verbondenheid binnen de gemeenschap te vergroten. Hroch (1996, p. 79) benadrukt in dit verband dat de eengemaakte taalkundige banden de sociale communicatie binnen de gemeenschap gesofisticeerder maken dan met mensen die niet tot de (taal)gemeenschap behoren. In deze context wijst Anderson (1991, p. 36) ook op het belang van de geschreven taal en het ontstaan van het “print capitalism” of drukwerkkapitalisme. Door het verspreiden van (dag)bladen en boeken in een specifieke taal ontstond er immers geleidelijk aan een nationale publieke sfeer en een grotere en meer uniforme verspreiding van een collectief bewustzijn (zie ook Hastings, 1997).

Samenhangend met de idee van drukwerkkapitalisme gebeurt de verspreiding van een gedeelde taal via literatuur, maar ook via andere cultuuruitingen. Dit brengt ons bij het derde kernelement van nationale discoursen: een gemeenschappelijke cultuur. “Cultuur” is opnieuw een veelgebruikt begrip dat zeer uiteenlopende en moeilijk te definiëren betekenissen kent (zie bv. De Meyer, 2004, pp. 11-48). Tot nog toe gebruikten we het cultuurbegrip, bijvoorbeeld in de benaming “nationale cultuur”, steeds in een ruime, eerder antropologische zin als de levenswijze en het gedrag van een groep mensen, inclusief de producten, tradities, waarden, normen en religie (Kloos, 2002, p. 14). De representatie van een dergelijke gemeenschappelijke cultuur binnen een specifieke gemeenschap is cruciaal voor de vorming van een nationale identiteit. Diverse elementen hiervan worden vaak samengenomen als de “volksaard” of het

ationale karakter van een volk. In het nationale discours worden de veronderstelde gedeelde en “eeuwenoude” karaktereigenschappen van het volk inherent verbonden aan de geboortegrond (of de “heimat”) (Van Ginderachter, 2005a, pp. 13-14). Binnen deze ruime cultuurbenadering schenken we in het kader van dit proefschrift bijzondere aandacht aan een beperkt fragment hiervan, met name de creatieve cultuurproducten, inclusief de hoge cultuur, de populaire cultuur en de volkscultuur. Het is voornamelijk de “hoge” cultuur, zoals de kunsten of de “ernstige” cultuur met hoge intellectuele en/of artistieke aspiraties, die traditioneel van groot belang is binnen het ontstaan en de ontwikkeling van een natie. Hoge cultuuruitingen binnen kunstvormen als theater, architectuur, beeldende kunst, muziek, literatuur en film wijzen dan op de artistiek hoogstaande ontwikkeling van een volk en kunnen aldus gevoelens van nationale trots in de hand wekken. Zoals Smith (1993, pp. 64-67) argumenteert, hoeven deze kunstuitingen niet per se intentioneel natievormend geschapen te zijn om een nationale functie uit te oefenen. Deze functie is tevens opvoedend en door een elite opgedrongen aan alle lagen van de bevolking. Tegenover de hoge cultuur staat de door de elite als minderwaardig bevonden “lage”, populaire of massacultuur, die gericht is op entertainment met weinig tot geen intellectuele of artistieke pretenties. Binnen de nationale optiek zou de populaire cultuur traditioneel van weinig belang of zelfs verwerpelijk zijn. Parallel met het (deels) verdwijnen van het harde onderscheid tussen hoge en lage cultuur in postmoderne tijden (Gripsrud, 1989), wordt echter ook populaire cultuur meer en meer als functioneel gezien binnen de constructie van een nationale identiteit (Edensor, 2002, pp. 12-17). Hoewel de nationale elite de nadruk blijft leggen op het belang van hoge cultuur voor het nationaal zelfbeeld, krijgen ook meer populaire vormen van cultuur “national significance”, bijvoorbeeld wanneer een tot de natie behorende populaire muziekgroep internationale furore maakt (Cubitt, 1998, p. 14). Bovendien neemt de populaire cultuur (in verschillende vormen, gaande van populaire literatuur over sport en amusement tot andere vormen van massavermaak) al van bij het ontstaan van naties een prominente plaats in bij de reproductie van een nationaal discours. Een specifieke vorm van populaire cultuur die wel reeds van in het begin expliciet geapprecieerd werd binnen het nationale discours is de folkloristische of traditionele volkscultuur. Deze vorm van cultuur wordt dan door de elite gehuldigd als een uiting van de “authentieke” en eeuwenoude volksaard, die moet gekoesterd worden in de strijd tegen de destabiliserende modernisering. Joep Leerssen (1999, p. 87) wijst er daarnaast op dat de hoge cultuur zich in grote mate laat inspireren door elementen uit de authentieke volkscultuur. We wezen er reeds op dat diverse folkloristische elementen in realiteit echter (al dan niet deels) creaties uit de 19^{de} en 20^{ste} eeuw zijn (Gellner, 1994, p. 78).

Diverse kunst- en cultuuruitingen spelen een belangrijke rol in de reconstructie van een nationale geschiedenis en de voorstelling van een gedeeld heden en een geprojecteerde toekomst (Berger, 2008, p.

9). Hiermee belanden we bij een laatste kernelement binnen de discursieve constructie van een nationale identiteit. Een gedeelde geschiedenis neemt hierbij de belangrijkste plaats in. De nationale geschiedschrijving (zowel via historiografie, fictie, populaire non-fictie als visuele en andere cultuuruitingen) biedt de hedendaagse natie een collectief verleden aan waarin de nadruk op continuïteit ligt. De geschiedenis krijgt een moderne en nationale (en dus ahistorische) interpretatie, waarbij de natie wordt voorgesteld als een eeuwenoude en natuurlijke gemeenschap binnen het nationale territorium (Balibar, 1990). Het nationale geschiedenisverhaal begint vaak bij een oorsprongsmythe en kent vervolgens een teleologisch verloop, wat de hedendaagse realiteit of het toekomstige ideaal van een soevereine natie rechtvaardigt. Daarenboven focust de nationale historiografie in sterke mate op een heroïserende geschiedenis van “great men” en op grootse gebeurtenissen die een collectief geheugen vormen (zie A. Assmann, 2011; J. Assmann, 2011; Halbwachs, 1952). Pierre Nora (1984) introduceerde in dit verband het intussen ruim verspreide concept van *lieux de mémoires* of plaatsen van herinnering (ook niet-fysieke “plaatsen” als symbolen, verhalen, rituelen, figuren of feestdagen horen hierbij) die mensen in contact brengen met het verleden. De nationale geschiedvertelling is selectief, waardoor niet enkel het herinneren, maar ook het vergeten een belangrijke plaats inneemt: “l’essence d’une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses” (Renan, 1882). Belangrijk bij de constructie van een gedeeld verleden is steeds de link met het heden en eventueel met de toekomst: “all national projects spawn and must necessarily form narratives of a past in order to craft a sense of a collective present and future” (Peteet, 2005, p. 157). Samenhangend met de geringere expliciete nadruk op het hedendaagse binnen het nationale discours, gaat er ook op academisch vlak (te) weinig aandacht uit naar de constructie van het collectieve heden, dat ook steeds een gedeelde toekomst inhoudt (Kaplan, 2009, p. 315). Wodak et. al (2009, p. 31) nemen de gedeelde ervaringen binnen de hedendaagse maatschappij wel expliciet in rekening. Zij leggen hierbij de nadruk op de representatie van actuele politiek-maatschappelijke kwesties die de hedendaagse natie bezighouden en aldus voor een gemeenschapsgevoel zorgen.

1.5 Globalisering en nationale vasthoudendheid

We wezen er reeds op dat het constructivistische denken een gefragmenteerde en zich continu ontwikkelende identiteit aan het postmoderne subject toeschrijft (zie 1.3). Hieruit volgt dat een nationale identiteit slechts één van de diverse “identiteitslagen” van een individu is. Door diverse snelle veranderingen in de postmoderniteit trad er, in lijn met het door Jean-François Lyotard (1979) beschreven einde van de “grote verhalen”, een erosie op van de oude, “moderne” identiteiten (naast de nationale bijvoorbeeld ook die identiteiten verbonden aan klasse, ras, religie en gender). Deze visie ontstond niet

enkel door een evolutie in het denken over identiteit, maar ook door tastbare maatschappelijke ontwikkelingen in voornamelijk de tweede helft van de 20^{ste} eeuw (Hall, 1996b, p. 620). Heel wat van deze ontwikkelingen kunnen samengebracht worden onder de term globalisering.²² Globalisering is opnieuw een sterk gecontesteerd concept dat in diverse betekenissen wordt gebruikt (Giddens, 2002, pp. 6-9), maar algemeen kunnen we stellen dat het duidt op de processen die lokale, regionale en nationale grenzen overschrijden (McGrew, 1992).

In lijn met Marshall McLuhans (1962) idee van de zich steeds verder ontwikkelende “global village” wordt het globaliseringsproces bevorderd door diverse technologische ontwikkelingen die voor een verhoogde compressie van tijd en ruimte zorgen. Deze compressie zorgt voor een sterkere en ruimere verspreiding van informatie, mensen, kapitaal, producten en ideeën. Dit is geen nieuw fenomeen, maar vanaf ongeveer de jaren 1970 ontstond er wel een stroomversnelling op dit vlak, waardoor zich een expliciet bewustzijn van deze trend ontwikkelde (Coolsaet, 2006, p. 293). Op economisch, socio-demografisch, cultureel en politiek vlak kennen producten, mensen (met de groeiende migratie) en ideeën een ruimere internationale verspreiding. Al dienen we hierbij onmiddellijk op te merken dat zogenaamde globaliseringsprocessen vaak niet op de hele wereld betrekking hebben, maar eerder een Westers fenomeen vormen. Tegelijk zijn zowat alle auteurs het erover eens dat het globaliseringsproces steeds gepaard gaat met een centrifugale tendens. Globalisering werkt een sterker wordende lokale dynamiek in de hand, wat soms de “global-local nexus” genoemd wordt (Wilson & Dissanayake, 1996, p. 3). Dit lokale aspect houdt geen contradictie in met het globale, maar maakt er net intrinsiek deel van uit. Aangezien nationale identiteiten steeds verbonden zijn aan een begrepsd territorium, en globalisering net verwijst naar de processen die territoriale grenzen overschrijden, hoeft het niet te verwonderen dat we de vraag stellen naar de gevolgen van globalisering voor nationale identiteiten.

Op politiek vlak winnen supranationale verbanden en organisaties zoals de Europese Unie, de Verenigde Naties en de NATO aan belang ten koste van de soevereiniteit van het nationale staatsniveau. Naast deze schaalvergroting doet zich tegelijk een schaalverkleining voor. Onder de vlag van het subsidiariteitsbeginsel stijgt het belang van lokale en/of regionale politieke niveaus, die de macht van de nationale staat verder uithollen.²³ Zo ziet Benjamin Barber (2013) de stad als nieuw centraal machtsniveau binnen de geglobaliseerde maatschappij. Zowel door subnationale als door supranationale

²² De correcte Nederlandse term is oorspronkelijk “mondialisering”. “Globaal” betekent in het Nederlands immers “algemeen, niet gepreciseerd”. Onder invloed van het Engelse “global” kwam hier evenwel de betekenis “wereldwijd” bij. Onder invloed van het Angelsaksische discours wordt de term “globalisering” in het Nederlands meer gebruikt dan “mondialisering” (Coolsaet, 2006, p. 292).

²³ Subsidiariteit wijst op het principe dat een hogere instantie zich niet inlaat met wat door een lagere instantie kan gedaan worden.

aspecten komt de centrale plaats van het politiek-nationale dus onder druk te staan (Papastergiadis, 2000). Anderzijds blijven nationale staten ondanks de aangehaalde ontwikkelingen nog steeds een dominante vorm van politieke, economische en culturele organisatie (Holton, 1998; M. Young, Zuelow & Sturm, 2007). Bovendien zijn zij ook op het nieuwe globale niveau een belangrijke actor aangezien zij de supranationale instituten vormgeven en er lid van zijn (Guibernau, 2004b, p. 661). Territoriale grenzen en de politieke organisaties hierbinnen behouden heel wat van hun “oude” functies (Day & Thompson, 2004, p. 171; Hirst & Thompson, 1996; Weiss, 1998). In dit verband toont Calhoun (2007) aan hoe nationalismen nog steeds een kader bieden voor het collectieve streven naar bepaalde politieke en sociale doelen. Ook kunnen we erop wijzen dat in tijden waarin grenzen steeds meer achterhaald lijken, nationale en subnationale regeringen overal ter wereld focussen op hoe ze hun territorium kunnen *branden*. Recent onderzoek wijst op hoe consultants, public relations adviseurs en experts in strategische communicatie naties helpen om een distinctieve en coherente identiteit te creëren (*nation-branding*) en op die manier buitenlands kapitaal aan te trekken en de loyaliteit van de burgers te behouden (Aronczyk, 2013; Fan, 2006; Gudjonsson, 2005; Olins, 2002).

We keken hier eerst naar het politieke aspect, maar het begrip globalisering kent ook een sterke economische component, waarbij de nadruk ligt op kapitaal en handelswaar dat over de grenzen heen beweegt (Dicken, 1998; Levitt, 1983). In Europa kende deze evolutie een hoogtepunt in het vrijmaken van de Europese markt, het invoeren van een Europese munt en de oprichting van een centrale Europese bank. Binnen deze financieel-economische internationale markt gaan meer bedrijven (de zogenaamde multinationals) transnationaal werken, en dit vanaf de productontwikkeling tot en met de consumptie van de producten. Deze evolutie gaat gepaard met processen als schaalvergroting, verdere arbeidsverdeling en standaardisering. Ook is er de opkomst van nieuwe informatie- en communicatietechnologieën wat tot een postindustriële “netwerksamenleving” leidde (zie Castells, 2010; Van Dijk, 2012). In deze economische context, ook soms als “post-Fordisme” gelabeld, ontstaat er een grotere hooggeschoolde middenklasse en wordt tegelijk de situatie van de ongeschoolde arbeidersklasse bemoeilijkt. Dit brengt een sterker wordende breuklijn met zich mee die op culturele identiteit betrekking heeft, door Marc Swyngedouw (1994) getypeerd als universalistische culturele openheid versus particularistische culturele geslotenheid.

Intussen wordt de maatschappij als geheel gekenmerkt door een groeiende consumptiecultuur (Featherstone, 2007). De consument komt hierbij centraler te staan, waardoor het postmoderne subject minder een als vast voorgestelde identiteit opgelegd krijgt, maar zelf een actievere rol speelt in het socialiserings- en identiteitsvormingsproces. Dit leidt ertoe dat de identiteitsconstructie individueler, flexibeler en meer hybride verloopt. Dit kan zich onder andere kan uiten in een relativerende tot

achterdochtige houding tegenover collectieve identiteiten, wat in positieve en emanciperende zin tot een verzelfstandigd en vrij identiteitsproces kan leiden, maar in negatieve zin ook tot hyperrelativisme en een asociaal individualiseringsproces (Sarup, 1996). De oude, vaste identiteiten worden hoe dan ook beweeglijker en daarnaast komen er ook nieuwe identiteiten die het subject nog sterker fragmenteren dan voorheen. Hall (1996b, p. 622) schrijft hierover:

“The more social life becomes mediated by the global marketing of styles, places, and images, by international travel, and by globally networked media images and communications systems, the more identities become detached – disembedded – from specific times, places, histories and traditions, and appear ‘free floating’. We are confronted by a range of different identities, each appealing to us, or rather to different parts of ourselves, from which it seems possible to choose. It is the spread of consumerism, whether as reality or dream, which has contributed to this ‘cultural supermarket’ effect.”

Hierbij wordt vaak geargumenteed dat de globalisering een proces van wereldwijde culturele homogenisering en cultureel imperialisme met zich meebrengt. Barber (2003) beschrijft de opkomst van een globale cultuur bijvoorbeeld als de “McWorld”,²⁴ waarbij lokale culturen aan erosie onderhevig zijn door de impact van grote bedrijven (voornamelijk afkomstig uit de Verenigde Staten) die ruimere keuzes voorhouden maar in feite tot een verschraving van de culturele diversiteit leiden (Day & Thompson, 2004, p. 182). Volgens Hall (1996b, p. 623) is dit een simplistische, overdreven en eenzijdige bewering. Naast de culturele homogenisering ontstaat er in een globale markteconomische logica, waarin de consument in zijn lokale omgeving centraal staat, immers ook een grotere interesse in het lokale of het regionale. Regionale differentiatie maakt daardoor integraal deel uit van de globale homogenisering. In dit verband wordt vaak gesproken over de creolisering of hybridisering van cultuur, waarbij de spanning tussen het globale en het lokale (the “glocal”) centraal staat (Pieterse, 2004).

Wat betreft de nationale identiteit is het inderdaad zo dat deze minder vanzelfsprekend wordt vanwege de culturele hybriditeit, maar ook vanwege bijvoorbeeld de groeiende migratie. Globale en supranationale identiteiten, evenals subnationale identiteiten winnen aan belang, terwijl daarnaast ook diverse andere identiteiten en zogenaamde subculturen zich prominenter manifesteren (Gibbons & Reimer, 1999). Hierdoor verliest het homogeniserende nationalistische discours aan belang. Binnen de maatschappelijke discoursen nemen pluralistische elementen een steeds belangrijker plaats in (C. Young, 1993). Bij de

²⁴ McWorld verwijst naar de Amerikaanse fastfoodrestaurantketen McDonald's, die heden vestigingen heeft in ongeveer 120 landen.

opkomst van “post-nationale” of kosmopolitische identiteiten (zie bv. Appadurai, 1996; Beck, 2006; Scholte, 2000), is opnieuw enige nuance op zijn plaats. De relatie tussen het nationale en het globale is immers niet per definitie oppositioneel (Halikiopoulou & Vasilopoulou, 2013). Beide processen staan in interactie met elkaar en kunnen beide een plaats innemen bij de vorming van individuele en collectieve identiteiten (Day & Thompson, 2004, pp. 184-188). Guibernau (2004b) wijst erop dat de globalisering en de hiermee samenhangende technologische ontwikkelingen de staat en nationale bewegingen voorheen ongeziene (technologische) mogelijkheden bieden om een homogene cultuur te creëren en te verspreiden. Bovendien krijgen nationale bewegingen, ondanks de optredende erosie, ook net een hernieuwde belangrijke plaats in de hedendaagse samenleving. Temidden van de groeiende complexiteit en onzekerheid die de postmoderniteit en de globalisering met zich meebrengen, biedt een homogene nationale identiteit immers opnieuw zekerheid: “nationalism helps locate an experience of belonging in a world of global flows and fears”, aldus Calhoun (2007, p. 1).

Diverse auteurs (zie bv. Kinnvall, 2004; Skey, 2013) benadrukken hoe dit gevoel van een “national belonging” van groot belang blijft in de hedendaagse maatschappij. Binnen de globaliserende samenleving vindt dan ook tegelijk een defensieve herbevestiging plaats van homogene nationale identiteiten. In zijn meest radicale vorm laat zich dit voelen in de opleving van extreem-rechtse nationalistische partijen in Europa (zie Mudde, 2007). Aan de andere kant vindt er ook een herdefiniëring van de natie en de nationale identiteit plaats, waarbij een meer democratische en pluralistische invulling voorop staat. Ook hier is de rol van de globalisering significant, aangezien deze voor een grotere zichtbaarheid van de interne diversiteit van een natie zorgt, bijvoorbeeld door de grotere mediatoegankelijkheid voor minderheidsgroepen (Guibernau, 2004b, p. 671). Indien een nationale beweging wil blijven voortbestaan, zonder in extremistische en xenofobe vaarwateren te komen, wordt zij dan ook verplicht om de culturele pluriformiteit te incorporeren. Verder nuanceert ook Billigs (1995, pp. 128-153) eerder besproken banaal nationalismeconcept het postmoderne idee dat de natie aan belang inboet: “Nationhood is still being reproduced: it can still call for ultimate sacrifices; and, daily, its symbols and assumptions are flagged” (Billig, 1995, p. 9). In dezelfde lijn benadrukt Calhoun (2007, p. 27) de aanwezigheid van een alledaags nationalisme dat nog steeds een erg grote rol speelt in de hedendaagse maatschappij:

“Nationalism is easily underestimated. To start with, in its most pervasive forms it is often not noticed. Analysts focus on eruptions of violence, waves of racial or ethnic discrimination, and mass social movements. They fail to see the everyday nationalism that organizes people’s sense of belonging in the world”.

Dit alledaagse nationalisme is cruciaal om het nationalisme in recente Westerse samenlevingen, zoals het Vlaanderen uit de onderzoeksperiode van dit proefschrift, te vatten. Dit noopt ons ook tot een kritische zelfreflectie. De focus van dit proefschrift op Vlaanderen lijkt ons vanuit wetenschappelijk oogpunt gelegitimeerd omdat Vlaanderen een politieke realiteit vormt die de samenleving en – specifiek relevant voor dit onderzoek – het filmproductiegebeuren mee organiseert. Tegelijk blijft deze onderzoeksafbakening willens nillens een bevestiging van een artificiële constructie (net zoals dit het geval zou zijn voor een focus op bijvoorbeeld België of Europa), hoe sterk deze zich in de werkelijk ook manifesteert. Calhoun (2007, p. 27) spreekt over “the methodological nationalism that leads historians to organize history as stories within or of nations and social scientists to approach comparative research with data sets in which the units are almost always nations”.

1.6 Besluit

Ter afsluiting kunnen we stellen dat we het concept nationale identiteit niet als een vaststaand, essentialistisch gegeven beschouwen, maar als een contingente historische, sociale en discursieve mentale constructie. Bovendien is een nationale identiteit permanent in beweging en bestaat zij naast (en/of in interactie met) diverse andere identiteiten. Bij de nationale identiteitsconstructie nemen representaties een centrale plaats in, waardoor de media, als continue en alom aanwezige representatie- en betekenisverspreiders, een belangrijke rol toegedicht krijgen. Het nationale discours legt de nadruk op de verbondenheid tussen een gedeeld territorium en een homogeen volk dat zich contrastief onderscheidt van andere groepen. Andere kernelementen binnen homogeniserende nationale representatiestrategieën zijn een gemeenschappelijke taal, een gemeenschappelijke cultuur en een gedeeld verleden, heden en toekomst. In het empirische luik van deze studie zullen we deze kernelementen als analytische concepten laten terugkeren, precies om het geconstrueerde, discursieve aspect ervan aan te tonen. Intellectuele elites vervullen een cruciale rol in de constructie van dit nationale discours en dus in de totstandkoming van een nationale identiteit omdat zij over een hegemonische culturele controle beschikken. Door de evolutie naar een postmoderne samenleving en een sterker wordende globalisering verliezen homogeniserende nationale identiteiten in de loop van de tweede helft van de 20^{ste} eeuw echter aan belang. Zowel supra- als subnationale identiteiten eisen een belangrijkere plaats op, terwijl daarnaast ook andere identiteiten zorgen voor een grotere culturele hybriditeit. Tegelijk blijven nationale identiteiten een belangrijk referentiepunt vormen in de hedendaagse samenleving, waarbij we zelfs op een herbevestiging ervan kunnen wijzen.

Deze theoretische inzichten zorgen voor een beter begrip van onze onderzoeksvraag naar de rol van het filmproductiebeleid in het stimuleren van een Vlaamse identiteit. Film, als een representatie- en betekenisverspreidend medium, zien we als een van de plaatsen die instaan voor een discursieve nationale identiteitsconstructie.²⁵ Naast het blootleggen van het discours op zich is het minstens even belangrijk om de vraag te stellen naar de mechanismen die dit discours vormgeven. In een Vlaamse context gelden filmbeleidsactoren als een elite die over een belangrijke mate van culturele controle beschikt, in die zin dat zij mee bepalen wat voor films er gerealiseerd worden. Door deze focus legt dit proefschrift zich in de eerste plaats toe op de complexiteiten van het productieproces achter representaties, eerder dan op de representaties zelf. We stellen ons hierbij de vraag in welke mate en op welke manier het filmbeleid in de periode 1964-2002 bijdroeg aan het stimuleren van een Vlaamse identiteit en of er zich op dit vlak evoluties aftekenden onder invloed van de groeiende postmoderniteit en globalisering. De Vlaamse identiteit beschouwen we hierbij dus als een nationale identiteit. Dit lichten we in het volgende hoofdstuk verder toe.

²⁵ We kunnen het filmmedium dan ook beschouwen als een *lieu de mémoire* in de ruime zin, als een plaats waar mensen in contact kunnen komen met het nationale discours.

2 Vlaamse natie- en identiteitsvorming

Ik ben in België geboren, ik ben Belg.

Maar België is nooit geboren in mij.

Ik ben in Vlaanderen geboren voor altijd,

Maar niet in Vlaanderen stond mijn oudste wieg.

Vlaanderen is mijn moderne kunstmoeder nu

Van wie ik mijn kindertong niet kreeg.

Van wie ik de hartbrekende wartaal bestudeer.

Vlaanderen werd traag mijn historische vader

Wiens voorgeslacht het mijne niet is.

- Leonard Nolens (1986), fragment uit het gedicht *Plaats en datum*¹

In het vorige hoofdstuk boden we een theoretisch en conceptueel kader aan waarmee we naar processen van natievorming en de constructie van een nationale identiteit kunnen kijken. Met deze inzichten in het achterhoofd belichten we in dit tweede hoofdstuk de historische ontwikkeling van de Vlaamse natie- en identiteitsvorming.² De eerste drie paragrafen (2.1, 2.2 en 2.3) belichten de Vlaamse natievorming vanaf het ontstaan van de Vlaamse beweging kort na de Belgische revolutie in 1830, over de evoluties in de 19^{de} eeuw, tot de periode net na de Tweede Wereldoorlog. Deze historische schets vormt een noodzakelijke achtergrond om de ontwikkelingen in de tweede helft van de 20^{ste} eeuw, de eigenlijke onderzoeksperiode van dit proefschrift, in perspectief te plaatsen. Hier gaan we in paragrafen 2.4 en 2.5 op in. In paragraaf 2.6 situeren we het voorliggende proefschrift ten slotte binnen het academische onderzoek naar de Vlaamse beweging. Doorheen dit hoofdstuk besteden we speciale aandacht aan het nationale discours en de hieruit voortkomende discursieve constructie van een Vlaamse identiteit. Hoewel we in het vorige hoofdstuk aangaven dat dit proefschrift in de eerste plaats betrekking heeft op het culturele aspect van het natievormingsproces, belichten we tevens de politiek-institutionele ontwikkeling van het Vlaams nationalisme. We wezen er immers op dat beide aspecten nauw met elkaar verstrengeld zijn. De politieke

¹ Voor een analyse van dit gedicht, waarin onder andere gewezen wordt op het “corrigerend lesje geschiedenis” dat Nolens aan de lezer aanbiedt, zie Ad Zuiderent (2014). Voor een commentaar van Nolens zelf op dit gedicht, zie het gedicht *De krantencommentaren* in de bundel *Zeg aan de kinderen dat wij niet deugen* (2011).

² Bij deze ontwikkelingsschets is het belangrijk in rekening te brengen dat er binnen het academische en publieke debat uiteenlopende analyses en interpretaties bestaan over diverse aspecten van de ontwikkeling van de Vlaamse beweging. Zie De Wever (2013) voor een bondig overzicht van de meest vooraanstaande historiografische discussies in dit verband.

natievorming vormt dan ook een onmisbaar element om tot een goed begrip te komen van de culturele natievorming en de Vlaamse identiteitsvorming in haar geheel. Belangrijk om hier reeds aan te geven is dat we een onderscheid maken tussen “Vlaams nationalisme” (zonder koppelteken), dat betrekking heeft op de ruimere Vlaamse beweging die naar erkenning zoekt van de Vlaamse natie door de staat, en “Vlaams-nationalisme” (met koppelteken), het deel van de Vlaamse beweging dat streeft naar een volledig samenvallen tussen natie en staat en dus naar een onafhankelijke Vlaamse staat (zie ook Balthazar, 2011; Tollebeek, 1996b). Net als in het vorige hoofdstuk hebben we in de onderstaande algemene ontwikkelingsschets van de Vlaamse natievorming niet de ambitie, noch de ruimte om volledigheid na te streven. We zijn ons dus bewust van de beperkingen van dit hoofdstuk, dat eerder de brede ontwikkelingen wenst weer te geven en zo een context verschaft voor ons onderzoek naar de rol van het filmbeleid in het stimuleren van een Vlaamse identiteit.

2.1 Ontstaan van de Vlaamse beweging

Het ontstaan van de Vlaamse natiegedachte en beweging is onlosmakelijk verbonden aan het ontstaan van de Belgische natie en staat. Zoals Jean Stengers (2002, p. 201) aangeeft: “Wallons et Flamands sont ensemble et exclusivement des sous-produits de la Belgique”. Historici lijken het erover eens te zijn dat de kiem van een Belgisch nationaal bewustzijn in de tijd van de Bourgondisch-Habsburgse Nederlanden ontstond.³ Het nationale gevoel in de Zuidelijke Nederlanden culmineerde in de revolutie van 1830 die het Belgische koninkrijk installeerde (Stengers, 2000; Stengers & Gubin, 2002; Wils, 2003b). Van dan af aan intensifieerde de door de nieuwe staat gestimuleerde constructie van een Belgische identiteit, “une âme belge”. Behalve via het onderwijs, religie, leger en diverse economische factoren (zoals de snelle en uitgebreide ontwikkeling van de spoorwegen) werden de nationale identiteit en trots ook bevorderd via historici, literatoren, musici, beeldende kunstenaars en manifestaties (zie bv. J. Janssens, 2001; Pil, 1999; Verschaffel, 1987; Witte, 2006, pp. 169-187). In lijn met andere Europese nationalismen lag de nadruk op een mythevormend, romantisch en glorieus verleden (zie bv. Rietbergen & Verschaffel, 2005). Twee vijandbeelden waren hierbij belangrijk: Nederland, van wie België zich net had losgescheurd, en Frankrijk, waarvan een reële annexatiebedreiging uitging. De Belgische nationale identiteit hield vrij stevig stand tot aan het begin van de 20^{ste} eeuw. Niet voor niets omschrijven Jean Stengers en Eliane Gubin (2002) de periode van 1830 tot 1918 als “le grand siècle de la nationalité belge”. Nadien zwakte deze af, wat door verschillende auteurs verklaard wordt door de gebrekkige Belgische publieke sfeer met

³ De term “nationaal bewustzijn” lijkt te suggereren dat er reeds tevoren een nationale identiteit aanwezig was, maar in lijn met de visie die we in het vorige hoofdstuk uiteen zetten, beschouwen we de nationale identiteit en dito bewustzijn uiteraard als een moderne constructie.

zowel Frans- als Nederlandstalige deelnemende burgers (Stengers & Gubin, 2002; Stouthuysen & Jans, 2011; Wils, 2009, p. 328). Aangezien de volgens Karl Deutsch (1966) essentiële sociale communicatie in de Belgische gemeenschap grotendeels afnam, kon het natiegevoel zich veel moeilijker verder ontplooiën. De staat, die hier een centrale rol bij speelt, slaagde er steeds minder in om een collectief Belgisch geheugen en hieraan verbonden Belgische identiteit te creëren. Vlaamse krachten slaagden hier daarentegen alsmáar beter in (De Wever & Kesteloot, 2012, p. 231). Met het regionaliseringsproces in de tweede helft van de 20^{ste} eeuw kregen zij bovendien een steeds sterkere staatsinfrastructuur om dit proces verder te zetten.

Voor de Nederlandstalige Belgen werd de Vlaamse identiteit dus steeds belangrijker. Deze begon vorm te krijgen vanaf het ontstaan van de Belgische staat, toen de Vlaamse beweging het licht zag. Het was in de eerste plaats een taal- en cultuurbeweging, die pleitte voor de erkenning van het in de verdrukking geraakte Nederlands. Hoewel dit aan het einde van de 18^{de} eeuw de voornaamste volkstaal was in de Zuidelijke Nederlanden, had het Nederlands (in diverse lokale dialecten) tijdens de Franse bezetting en annexatie (1794-1814/5) te lijden gehad onder een verfransing van het openbare leven (Witte & Van Velthoven, 2010, pp. 49-56). Hierop volgde een Hollandse periode, toen de Zuidelijke en Noordelijke Nederlanden werden samengevoegd in het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden. Koning Willem I voerde een Nederlandse taalpolitiek in België door, maar deze bleek, op een aantal gunstige gevolgen voor het Nederlands in Vlaanderen na, weinig succesvol (Gevers, 1998, pp. 37-39).⁴ Na de Belgische revolutie in 1830 vond er een versnelde verfransing van het openbare leven plaats, niet alleen in het bestuur en in het leger, maar ook in de administratie, het gerecht en het onderwijs. In de jonge Belgische staat was de dominante taal van de politieke, sociaal-economische en culturele elite met andere woorden het Frans. Dit leidde tot een reactie vanwege de Nederlandstalige “taalminnaars”, een culturele elite met zeer weinig tot geen politieke of economische macht, die streefden naar erkenning voor de Vlaamse volkstaal. Dit betekende tegelijk een strijd voor democratisering (Blommaert, 2011). De flamingantische auteur Prudens van Duyse gaf met de zinspreuk “de tael is gan(t)sch het volk” duidelijk het Herderiaanse beginsel van het opkomende Vlaamse taalnationalisme aan (De Wever, Br., 1997, p. 163). Hierbij stelde zich het probleem van de grote taaldiversiteit in Vlaanderen. Door de lange scheiding met de Noordelijke Nederlanden was er van een culturele verfijning en een gestandaardiseerd taalgebruik in de vele dialecten nog geen sprake. Binnen de prille Vlaamse beweging streefde men naar een standaardisering van de volkstaal, wat de verbondenheid binnen de gemeenschap zou helpen vergroten. De verdeeldheid over de spelling en uitspraak leidde echter tot een “spellingoorlog”, waarbij Nederlandsgezinden tegenover

⁴ Met “Vlaanderen” bedoelen we het grondgebied van het hedendaagse Vlaanderen, tenzij anders vermeld. “Vlamingen” zijn dan de bewoners van dit grondgebied. Voor “Wallonië” geldt hetzelfde.

zogenaamde taalparticularisten stonden (Couvreur & Willemyns, 1998). In 1844 werd uiteindelijk voor aansluiting bij de taalstandaard uit Nederland gekozen, door het inzicht dat “de Nederlandse steun noodzakelijk was voor de leefbaarheid van de taal, zeker met het oog op de zich opdringende verfransing” (Gevers, 1998, p. 40).

Gezien de centrale plaats van het taalgegeven was de literatuur een erg belangrijk element binnen de ontluikende Vlaamse taalbeweging (Deprez, Gobbers & Wauters, 1999-2003). De Vlaamse emancipatie was dan ook sterk verbonden met de evolutie van de literatuur. Deze vervulde een voorbeeldfunctie die moest bewijzen dat de Nederlandse volkstaal in België als cultuurtaal gelijkwaardig was aan het Frans (Couttenier, Willekens & Durnez, 1998, p. 1939). De Nederlandstalige literaire markt in die tijd wordt soms beschreven als een “niemandsland” waarin een lezerspubliek, uitgevers en boekhandels voor Vlaams proza nagenoeg onbestaande waren (Simons, 1997, p. 18; Tollebeek, 2004). Toch waren er een aantal literatoren die zich aan het Nederlands waagden, waarbij het bekendste wapenfeit Hendrik Conscience's historische roman *De leeuw van Vlaenderen of de slag der gulden sporen* (1838) is.⁵ In eenzelfde epische geest als Walter Scott riep Conscience met *De leeuw* een geromantiseerd “Belgisch” en “Vlaams” verleden op, waarbij hij, een stuk radicaler dan Scott en soortgenoten, de bewustmaking van de nationale identiteit en trotsgevoelens nastreefde door een Herderiaanse verbondenheid tussen grond, volk, taal en andere etnische aspecten te benadrukken (Gobbers, 1990). Net als Conscience's ander werk getuigde *De leeuw* van een sterk anti-Franse inslag, wat paste binnen het Belgische natievormingsdiscours waarbij Frankrijk als bedreigende politieke macht gold (Raxhon, 1998).

Dergelijke nationaal geïnspireerde werken, die een sterk romantisch en etnocentrisch natiebeeld hanteerden, bleven de Vlaamse literatuur langer domineren dan in het buitenland. Op enkele uitzonderingen na ontstond er pas tegen het einde van de 19^{de} eeuw een naar onafhankelijkheid strevende Vlaamse literatuur die niet begaan was met het uitdragen van een nationale boodschap (Couttenier et al., 1998, pp. 1948-1950). Dit gold eveneens voor het muzikale leven in Vlaanderen, dat in de 19^{de} eeuw sterk gedomineerd werd door het romantische muzieknationalisme van Peter Benoit dat grote massa's wist aan te spreken (Willaert & Dewilde, 1987), en andere kunst- en cultuurvormen die sterk in dienst stonden van de Vlaamse natievorming. Belangrijk hierbij is dat een roman als *De leeuw* en andere nationaal geïnspireerde werken, net zoals de Vlaamse emancipatie in haar geheel, initieel volledig pasten in de culturele legitimering en affirmatie van de nieuwe Belgische staat (Couttenier, 1999; Spinoy, 1988; Wils, 2002). Het Vlaamse element werd net sterk geïncorporeerd binnen het Belgische natievormingsproces om

⁵ Voor een meer diepgaande behandeling van de plaats van Conscience's *De leeuw* binnen de Belgische en Vlaamse natievorming, zie hoofdstuk negen.

de specificiteit van België te benadrukken, en zo onder meer een antwoord te bieden op het schrikbeeld van een dreigende Franse annexatie (Vlasselaers, 1985). Vanaf ongeveer 1840 trad hier een verschuiving plaats naar een grotere gerichtheid op een volwaardig Vlaams identiteitsgevoel, dat tot aan de Eerste Wereldoorlog wel nog steeds zo goed als volledig binnen het Belgische bestel kaderde.

Dat Conscience in *De leeuw van Vlaenderen* naar een middeleeuwse veldslag teruggreep, hoeft niet te verbazen. Middeleeuwse veldslagen stonden centraal in diverse Europese natievormingsprocessen (Tollebeek, 2004, p. 330), en ook Conscience vond in de Guldensporenslag van 1302 de perfecte voedingsbodem voor de boodschap die hij met *De Leeuw* wilde uitdragen. Ook meer algemeen namen de middeleeuwen binnen de Europese natievorming erg vaak een belangrijke, mythische en glorieuze plaats in (A. D. Smith, 1991, pp. 89-90). Dit was ook binnen de mythologie van de Vlaamse beweging het geval, waarbij niet alleen de literatuur, maar ook de geschiedschrijving, de schilder- en beeldhouwkunst, de muzikale en opvoerende kunsten en diverse (herdenkings)festiviteiten werden ingeschakeld bij de verheerlijking van een roemrijk verleden.⁶ Men steunde hierbij in sterke mate op het glorieuze verleden van het vroegere graafschap Vlaanderen en het hertogdom Brabant, wat dan ahistorisch voorgesteld werd als de gezamenlijke, grootse geschiedenis van het hedendaagse Vlaanderen.

2.2 Van een taal- naar een nationale beweging

We vermeldde reeds dat de inzet van de Vlaamse beweging voor de Vlaamse taal en cultuur niet in strijd was met de Belgische natievorming, maar er deel van uitmaakte. Wel speelde de Vlaamse beweging vanaf 1840 een belangrijke rol in “de vorming van een Vlaamse subnationale identiteit binnen de bredere context van de Belgische natiestaat” (Couttenier, 1999, p. 60). Dit hing samen met het opkomende politieke aspect binnen de Vlaamse beweging als buitenparlementaire drukingsgroep. Men begon te ijveren voor de ingang van het Nederlands als cultuur- en bestuurs taal. Hiertoe werd een voorstelling

⁶ Zo kende het graafschap Vlaanderen, met steden als Brugge, Gent en Ieper, vanaf de 11^{de} eeuw een grote economische ontwikkeling. In deze voorspoedige tijden werden impressionante belforten, stadhuizen en hallen gebouwd. Ook het hertogdom Brabant kende (iets later dan Vlaanderen) een opleving door haar lakennijverheid. Het is in die tijd dat de mystieke auteurs Hadewijch en Jan van Ruusbroec hun teksten in het Middelnederlands schreven. Daarnaast werd in 1425 in Leuven de eerste universiteit van de Lage Landen opgericht. Er was de 15^{de} eeuwse schildersschool met naar Vlaanderen en Brabant aangetrokken schilders als de gebroeders van Eyck, Rogier van der Weyden, Dirk Bouts en Hans Memling (later de Vlaamse primitieven genoemd). Daarnaast waren er ook de beroemde retabels en wandtapijten, evenals de laatgotische architectuur in de stedse bouwwerken en de 15^{de} en 16^{de} eeuwse polyfonisten. In de 16^{de} en 17^{de} eeuw kende de artistieke reputatie een voortzetting met schilders als Peter Paul Rubens, Pieter Bruegel, Antoon van Dyck en Jacob Jordaens. Tegelijk waren er ook befaamde wetenschappers in Vlaanderen en Brabant, zoals Vesalius, Mercator en Ortelius. Vanaf de 17^{de} eeuw kwam er een einde aan de culturele en economische hoogdagen in deze contreien, hoewel er zich wel nog een befaamde barokkunst ontwikkelde (De Schryver, 1998, pp. 24-26).

gecreëerd dat er binnen de Belgische natie een Vlaamse subnatie bestond met een taal die eigen was aan het Vlaamse volk (hoewel we net zagen dat die gemeenschappelijke taal in de eerste plaats door de Vlaamse beweging zelf geconstrueerd was). In het kader van de gelijkheid van de Belgische burgers moest het Nederlands dan een gelijke behandeling krijgen als het Frans. Terugkoppelend naar het eerste hoofdstuk past dit binnen het algemene streven van een nationalisme om de taal van het volk een officiële status te verschaffen; voeding voor de nationale trots (Day & Thompson, 2004, p. 90). Het Vlaamse engagement (zowel in deze beginperiode als in de latere ontwikkeling van de Vlaamse beweging) kende hierbij zowel idealistische als instrumentalistische motiveringen. Van Velthoven (1998, p. 89) geeft in dit verband aan dat een goede voedingsbodem voor maatschappelijke mobilisering ontstaat als sociale groepen “idealen en morele verontwaardiging aan een opwaartse mobiliteit kunnen verbinden; een emotionele aan een rationele component”. De prille Vlaamse beweging kende meteen ook een sterke (doch zeker niet uitsluitend) katholieke inslag (Wils, 2005b, p. 291). Die was het sterkst op het platteland, waar de kerk de Vlaamse volkstaal als een beschermend element zag tegen de onzedelijke en vrijzinnige ideeën die met de Franse taal geassocieerd werden. De band tussen het katholieke geloof en de Vlaamse beweging zou tot diep in de 20^{ste} eeuw van groot belang blijven, waardoor de godsdienst in grote mate deel uitmaakte van de Vlaamse identiteit én als een sterke natievormende kracht gold.

De politieke taalstrijd nam een aanvang vanaf 1840. Er werden eisen (taalgrievens) gesteld om de verfransing tegen te gaan. De slagkracht van de Vlaamse beweging verbreedde hierbij tot een groter deel van de Nederlandstalige burgerij, die sociaal-economische belangen had bij de bevordering van de Nederlandse taal (Blommaert, 2011). In de jaren 1870 en 1880 werden de eerste taalwetten met betrekking tot de rechten van het Nederlandse taalgebruik in diverse sectoren van het openbare leven gestemd, waarbij voornamelijk het taalgebruik in het onderwijs een belangrijk strijdpunt vormde. Intussen zorgde de Vlaamse beweging ook voor een inburgering van de term “Vlaanderen” om naar het grondgebied van de Nederlandstalige bevolking (de “Vlamingen”) te verwijzen, terwijl dit voorheen in de eerste plaats sloeg op het grondgebied van het middeleeuwse graafschap Vlaanderen (Gevers, 1998, p. 42). Belangrijk hierbij is dat het Vlaanderen van de 19^{de} eeuw zowel in cultureel, politiek als economisch opzicht een grotendeels “arm Vlaanderen” was in vergelijking met het Zuiden van België (De Schryver, 1998, pp. 31-33). Terwijl Wallonië economisch opleefde door de industriële revolutie, bleef Vlaanderen gekenmerkt door landbouw en ambachtelijke thuisnijverheid, wat onder andere een belangrijke emigratie teweegbracht. Ook de tertiaire sector kende tegen het einde van de 19^{de} eeuw een sterke groei. Dit kwam voornamelijk de Franstaligen ten goede, gezien hun dominantie in de dienstensector, ook in Vlaanderen. Deze sociaal-economische context betekende een belangrijke stimulans voor de Vlaamse middenklasse om de taalstrijd van de Vlaamse beweging te steunen (Vos, 2002, pp. 185-186).

De impact van de katholieke kerk bleef veel groter in Vlaanderen dan in Wallonië, dat door de industrialisering sneller seculariseerde. Toen de industrialisering zich ook in Vlaanderen doorzette, kon de kerk hier beter op reageren en ontstond er een sterke christen-sociale beweging die zorgde voor een in sterke mate katholiek blijvend Vlaanderen. De politieke steun voor de taalwetten kwam dan ook in de eerste plaats vanuit katholieke hoek. De politiserende Vlaamse beweging kon zich gedurende de 19^{de} eeuw soms wel verenigen rond de centrale Vlaamse eisen en over (partij)ideologische grenzen heen. Dit gebeurde bij de (pogingen tot) oprichting van een ideologisch onafhankelijke Vlaamsgezinde partij, bij de inrichting van de zogenaamde Landdagen en uitte zich bijvoorbeeld in het stemgedrag van Vlaamse parlementariërs bij bepaalde taalwetten (Baerten, 2001). Algemeen echter zorgden de levensbeschouwelijke tegenstellingen in België (klerikalen versus antiklerikalen) voor verdeling binnen de Vlaamse beweging. Aangezien de katholieke partij en beweging de grootste aanhang kenden in Vlaanderen, waren het vooral zij die het laken van de Vlaamse beweging naar zich toe trokken. Ondanks de aanwezigheid van een sterke culturele en Vlaamsgezinde liberale organisatie als het Willemsfonds, hadden de Vlaamse liberalen het vaak moeilijker om zich op dit vlak te positioneren omwille van de Franstalige dominantie in de liberale partij (Van Velthoven, 2008; Van Velthoven & Tyssens, 2001). Het opkomende socialisme, of althans het partijpolitieke socialisme, stond eerder terughoudend tegenover de Vlaamse beweging omwille van de sterke klerikale connotaties.⁷ Via haar ijver voor de uitbreiding van het stemrecht (samen met de progressieve liberalen) zorgde de Belgische Werkliedenpartij (BWP) echter onrechtstreeks voor een groei van de politieke Vlaamse beweging. Het gewicht van de stemgerechtigde Nederlandstalige bevolking groeide immers. Hierdoor ging de katholieke beweging zich volksgezinder opstellen en kreeg zij ook een sterkere sociale inslag, zoals bijvoorbeeld de Daensistische beweging bewees (Deneckere, 2005, pp. 604-606; Verdoodt, 1998). De zich ontwikkelende christendemocratie kende een vruchtbare wisselwerking met de Vlaamsgezinde stroming, wat het voor de Vlaamse beweging mogelijk maakte om stap voor stap tot een bredere volksbeweging uit te groeien (Gevers, 1998, pp. 48-49). Door de grotere slagkracht van de katholieke Vlaamsgezinden in het parlement werden er in de jaren 1890 nieuwe taalwetten gestemd die de gelijkheid tussen Nederlands- en Franstaligen verder bevorderden. Belangrijk hierbij was de zogenaamde gelijkheidswet van 1898, die niet enkel voor eensgezindheid zorgde over katholieke, liberale en socialistische rangen heen, maar ook een belangrijke impuls vormde voor de Waalse beweging (Van Ginderachter & Leerssen, 2012).

⁷ Van Ginderachter (2005b) toont aan dat het partijpolitieke socialistische standpunt tegenover de Vlaamse beweging afweek van het standpunt van de socialistische achterban, die een positievere Vlaamsgezinde houding vertoonde.

Over het aandeel van de verschillende spelers (katholieken versus vrijzinnigen) binnen de Vlaamse beweging van de 19^{de} eeuw bestaat historiografische discussie (zie De Wever, 2013, pp. 59-61; Van Velthoven, 2007, pp. 235-240), maar het mag duidelijk zijn dat leden van de katholieke partij erg sterk vertegenwoordigd waren in de politieke Vlaamse emancipatie. Intussen groeide de Vlaamse beweging van een taal- naar een nationale beweging (De Wever, 2008). Lode Wils (2005b) (en met hem diverse andere historici van de Vlaamse beweging) linkt dit aan de tweede fase van Hrochs (1985, 2004) model voor het ontstaan en de ontwikkeling van “kleine” Europese naties (binnen een grotere, dominante natie) in de 19^{de} eeuw.⁸ Hroch onderscheidt drie aan sociaal-economische evoluties gebonden fasen in de ontwikkeling van nationale bewegingen. In fase A vormt de taalkundige, culturele, folkloristische en historische interesse van een beperkte elite de basis voor het ontstaan van een nationale identiteit. Dit ziet Wils voor Vlaanderen tussen 1830 en 1840 gebeuren. Fase B houdt de overgang naar een ruimere beweging in, met onder andere de oprichting van diverse tijdschriften en verenigingen. Een al iets grotere groep van nationaal overtuigden stellen politieke eisen in het teken van de erkenning en soevereiniteitswens van de natie. Dit gebeurde in Vlaanderen dus in de loop van de 19^{de} eeuw. Aangezien deze overgang pas na de burgerlijke en industriële revoluties in België gebeurde, beknopte dit het Vlaamse natievormingsproces. Hetzelfde gold voor de overgang naar fase C. In fase C wordt het nationalisme een echte massabeweging, waarbij er diverse ideologische stromingen samenkomen onder het nationalistische verhaal dat aanhangers kent bij grote delen van de diverse bevolkingsgroepen, waaronder de arbeidersklasse. Aangezien er in Vlaanderen in de 19^{de} eeuw slechts een beperkte massificatie van het natievormingsproces plaatsvond, kende fase C slechts een late ingang, met name na de opkomst van de arbeidersbeweging. De volksaanhang groeide pas vanaf de eeuwwisseling, en voornamelijk na de Eerste Wereldoorlog, toen de Vlaamse beweging een betere organisatie en de Vlaamse emancipatiegedachte een steeds ruimere verspreiding kende.

2.3 Van een Vlaams-Belgisch naar een Vlaams nationaal bewustzijn

Tot aan het begin van de 20^{ste} eeuw werden de Belgische staat en de Belgische identiteit nauwelijks in vraag gesteld. De Vlaamse emancipatie en de parallelle ontwikkeling van een Vlaamse identiteit waren niet tegenstrijdig met een blijvend Belgisch nationaal bewustzijn. Hier begon echter geleidelijk aan

⁸ Zie bv. ook Vos (2002) en De Wever (2011). Hroch (1985) omschrijft de Vlaamse beweging overigens als een nationale beweging van het “gedesintegreerde type” aangezien zij slechts in een georganiseerde manier ontstond na zowel de burgerlijke revolutie als de opkomst van de industrialisering. Ondanks diverse bevorderende factoren zoals een grote vrijheid inzake meningsuiting en vereniging slaagde de Vlaamse beweging er in de 19^{de} eeuw niet in tot een massabeweging uit te groeien.

verandering in te komen. In de Vlaamse natie- en identiteitsvorming kreeg de Belgische natie een steeds kleinere plaats toegewezen. Een deel van de Vlaamse Beweging ging zelfs de separatistische toer op. Zoals Wils (2009, pp. 325-328) aangeeft, kunnen we de overgang van een dominante Belgische natievorming naar een dominante Vlaamse natievorming bekijken vanuit Gramsci's (1971) hegemonieconcept (zie 1.1). De Vlaamse beweging maakte hierbij eerst deel uit van de Belgische culturele en nationale hegemonie. Geleidelijk aan vormde het Vlaamse natievormingsproject echter een tegenkracht. Zij verdrong de Belgische hegemonie in Vlaanderen, om zelf de nieuwe hegemonische macht te vormen. Dit bracht ook een shift in de Vlaamse mythologie en het natievormingsdiscours met zich mee. Het Vlaamse aandeel werd meer en meer losgekoppeld van de Belgische natievorming en mythologie, maar nam wel haar mythes en symbolen met zich mee. Zo kreeg de mythe van de onderdrukking door vreemde mogendheden een Vlaamse invulling in anti-Belgische zin (Van Velthoven, 2007, p. 252). Hierbij aansluitend werden ook de Belgische vijandbeelden overgenomen door de Vlaamse natievorming. Ondanks de taalverwantschap, het aannemen van de Nederlandse taalstandaard en het bestaan van een Groot-Nederlandse beweging, bleef Nederland steeds een belangrijke "ander" voor Vlaanderen. De uiteenlopende geschiedenis van de Noord- en Zuid-Nederlandse contreien, met het dominante katholicisme in Vlaanderen tegenover het overwegend protestantse Nederland, bevorderde deze breuklijn (Wils, 1998, p. 2143). Ook Frankrijk bleef een bepalende "ander" in de Vlaamse natievorming, waarbij er echter steeds meer een verschuiving optrad naar een vijandbeeld van de Franstalige Belgen en Wallonië. Zo evolueerde de Guldensporenslag in de loop van de tweede helft van de 19^{de} eeuw van een Belgisch tot een Vlaams symbool in de aanklacht tegen de Franstalige dominantie in België. Voor de (nog zeer geringe) radicaliserende Vlaams-nationalistische strekking betekende dit zelfs een aanklacht tegen België als staatsstructuur (Tollebeek, 2002, pp. 218-225).

Tijdens de Eerste Wereldoorlog werd de scheiding binnen de Vlaamse beweging scherper gesteld. De relatief kleine groep van radicale Vlaams-nationale activisten zag een samenwerking met de Duitse bezetter als een mogelijkheid om enerzijds persoonlijk gewin na te jagen en anderzijds de verzelfstandiging van Vlaanderen vooruit te helpen (Durnez, 1998a). De Duitsers werkten dit in de hand gewerkt door hun "Flamenpolitik", met als belangrijkste verwezenlijkingen de vernederlandsing van de Gentse universiteit en een zekere Vlaams-Waalse bestuurlijke scheiding (Wils, 2005b, pp. 195-203). Tegelijk was er achter de IJzer ook de – opnieuw relatief kleinschalige – Frontbeweging, die uit onvrede met het Franstalige beleid van de legerleiding een steeds hardere Vlaamse lijn begon aan te hangen (Vanacker, 2000). Naast deze ontwikkelingen bleef binnen de Vlaamse beweging ook een grote groep aan België loyale Vlaamsgezinden (de zogenaamde passivisten) bestaan.

Na de Eerste Wereldoorlog kende deze beweging een groei omwille van de invoering van het enkelvoudig stemrecht en, ondanks het grote aandeel Vlaamse gesneuvelden, het uitblijven van gelijkheid tussen Nederlands- en Franstaligen (Willemsen, 1998, p. 55). De oorlogsgebeurtenissen hadden evenwel voor een blijvende scheiding in de Vlaamse beweging gezorgd. Enerzijds was er de Vlaamsgezinde “minimalistische” stroming die wel degelijk politieke aspecten benadrukte (het zogenaamde minimumprogramma), maar die aan België loyaal bleef. Anderzijds lagen het activisme en de Frontbeweging aan de basis van een radicale anti-Belgische Vlaams-nationalistische groepering, zoals duidelijk werd met de totstandkoming van de Frontpartij. Deze strekking (de “maximalisten”) pleitte voor een onafhankelijk Vlaanderen of op zijn minst een eigen Vlaamse bestuursvorm (Wils, 2002, pp. 242-243). Hierbij maakte ook de Groot-Nederlandse gedachte opgang en betekende zij zelfs een splijtzwam binnen het Vlaams-nationalisme, maar de eigenlijke realisatie van een Groot-Nederlandse staat kon nooit uitgroeien tot een slagkrachtig politiek streefdoel (De Wever, Br., 1997). Opvallend is dat er nooit één strekking binnen de Vlaamse beweging was die de symboliek van de Vlaamse beweging monopoliseerde. De interpretatie van figuren als Tijl Uilenspiegel of Reinaert de Vos gebeurde telkens in functie van de respectievelijke doelstellingen (Beyen, 1998). Tegelijk boden de Eerste Wereldoorlog en voornamelijk de Frontbeweging ook stof voor nieuwe Vlaamse mythologievorming, de zogenaamde IJzermythe. De onderdrukte en tegen de Franstalige leiding in opstand komende Vlaamse soldaten, met nieuwe mythische helden zoals de gesneuvelde gebroeders Van Raemdonck (De Ryck, 1996), werden een symbool voor de Vlaams-ideologische strijd tegen België en namen een belangrijke plaats in bij de vanaf 1920 georganiseerde IJzerbedevaarten (De Wever, 2013, p. 63). Nog steeds was de band tussen de Vlaamse natievorming en de katholieke kerk hierbij erg groot, wat bijvoorbeeld tot uiting kwam in de “Alles voor Vlaanderen, Vlaanderen voor Kristus”-leuze op de IJzertoren en op grafstenen van Vlaamse gesneuvelden (De Wever, 2011).

Op cultuurvlak bleef er wel een autonoom-esthetische literatuur bestaan, maar zorgde de Eerste Wereldoorlog voor een heropleving van een Vlaamsgezinde literatuur in het interbellum. Dit was zowel het geval in de werken die rechtstreeks op de oorlog betrekking hadden als binnen nieuwe esthetische stromingen zoals het expressionisme (Couttenier et al., 1998, pp. 1950-1953). Een gemeenschapsgevoel en volksverbondenheid namen hierbij een centrale plaats in. Dit liet zich ook voelen in de heropleving van de Vlaamse *heimatliteratuur* (met vooraanstaande auteurs als Stijn Streuvels, Felix Timmermans, Ernest Claes en Cyriel Buysse). Dit paste binnen het romantische Vlaams nationale discours dat een onbezoedeld platteland (de traditie) tegenover de verderfelijke stad (de moderniteit) plaatste. Binnen de Vlaamse muziek in de eerste helft van de 20^{ste} eeuw won een eerder esthetisch dan ideologisch geïnspireerde strekking aan belang. Tegelijk bleef een nationalistisch spoor sterk aanwezig, dat via

plechtigheden en andere evenementen (bijvoorbeeld het Nationaal Zangfeest) grote massa's bereikte en naar de Tweede Wereldoorlog toe een steeds enger nationalistische aanhang kende (Dewilde, 1998, pp. 2127-2131). Toen in de late jaren 1920 ook Vlaamse radio-uitzendingen van start gingen, met vanaf 1930 het Nationaal Instituut voor de Radio-omroep (NIR), bood dit nieuwe massamedium kansen om de Vlaamse emancipatie te stimuleren (Goessens, Segers & Van den Buys, 2013). Bovendien vormden de Vlaamse uitzendingen van de NIR een voorloper van de culturele autonomie die in de jaren 1960 zou doorgevoerd worden. Verder was er ook een toenemend belang van bepaalde populaire cultuurvormen zoals het sportgebeuren. Zo was de wielersport met de zogenaamde Flandriens als Vlaamse volkshelden functioneel in het versterken van een Vlaamse identiteit bij een groot publiek (Knuts & Delheye, 2011).

Intussen betrad de Vlaamse beweging definitief de fase van de massificatie uit Hrochs hierboven besproken model (Van Ginderachter, 1998). Niet alleen de invoering van het algemeen enkelvoudig mannelijk stemrecht na de Eerste Wereldoorlog stimuleerde dit. Ook het uitblijven van de gevraagde amnestie voor de oud-activisten bleek een belangrijke factor. Bovendien bleef de maatschappelijke elite in België grotendeels Franstalig en was er ondanks bepaalde vorderingen een groeiende ontevredenheid over de taalwetgeving, mee gevoed door de nasleep van de taalsituatie achter het front tijdens de oorlog. Louis Vos (2002, pp. 193-194) argumenteert in dit verband dat tussen de twee wereldoorlogen in de Vlaamse identiteit een transformatie onderging van een subnationale identiteit naar een “sub-state nationalism”. De bredere ingang van de Vlaamsgezindheid uitte zich bijvoorbeeld in de oprichting van diverse sociale, culturele, economische en maatschappelijke organisaties, maar ook in de ontwikkeling van de pers, met het katholieke *De Standaard* als het belangrijkste Vlaamsgezinde dagblad (Willemssen, 1998, p. 61). De samenhang tussen de Vlaamse beweging en de katholieke zuil was inderdaad nog steeds erg groot, maar tegelijk was er ook een groeiende vrijzinnige Vlaamsgezinde aanhang, voornamelijk bij de socialistische zuil. Parallel met deze verbredende ontwikkelingen groeide de politieke slagkracht van de Vlaamse beweging, onder andere door de inspanningen van de bekende katholieke en flamingante politicus Frans Van Cauwelaert (Wils, 2003a, 2005a).

De Vlaamse beweging was er aan het begin van de jaren 1930 in geslaagd het minimumprogramma te verwezenlijken, inclusief de vernederlandsing van de Gentse universiteit en diverse andere taalwetten. Na het streven naar de officiële erkenning van het Nederlands naast het Frans in Vlaanderen, realiseerde de Bestuursaalwet van 1932 nu ook de eentaligheid binnen het Vlaamse territorium. Dit betekende een nieuwe stap in de richting van het één land, één volk, één taal-principe. Het territorialiteitsbeginsel zou in de jaren 1960, 1970 en 1980 erg belangrijk zijn voor de bepaling van de taalgrens en de vorming van de gemeenschappen en gewesten (Deweerd, 1998, p. 1119). Volgens Harry Van Velthoven (1998, p. 89)

was dit van groot belang voor de Vlaamse natievorming ten koste van het Belgische nationaal bewustzijn, aangezien er door het territorialiteitsprincipe “een zichzelf voedende desintegrerende dynamiek” ontstond. Wils (1998, p. 2142) benadrukt in dit verband dat Vlaanderen tot een natie kon uitgroeien omdat de Vlaamse beweging er zo lang heeft voor moeten strijden om het Nederlands effectief als een volwaardige cultuur- en bestuurstaal erkend te zien.

Binnen de Vlaamse beweging bleef er wel onenigheid bestaan over de na te streven politieke structuur voor Vlaanderen. Er ontwikkelde zich een steeds radicaler wordende anti-Belgische Vlaams-nationalistische strekking, die een vruchtbare grond bood voor het antidemocratische Nieuwe Orde-gedachtegoed (De Wever, 1994; Vos, 1993). Dit leidde onder andere tot de oprichting van het Vlaamsch Nationaal Verbond (VNV), dat uitgroeide tot een autoritaire en rechts-radical tot fascistoïde partij. In de Tweede Wereldoorlog koos een groot deel van de radicale Vlaams-nationalistische strekking van de Vlaamse Beweging voor collaboratie met de Duitsers. Zo hoopten het VNV en andere Vlaams-nationalisten de gewenste grotere Vlaamse zelfstandigheid te realiseren en bovendien was er ook een verregaande aanvaarding van het nationaalsocialisme (Willemsen, 1998, pp. 69-70). Deze ontwikkelingen in het radicale Vlaams-nationalisme legden na de oorlog een zware hypotheek op de Vlaamse beweging als geheel, en beknotte haar politieke opgang tot het einde van de jaren 1950 (Witte, 1998, pp. 72-73).

In de nasleep van de Tweede Wereldoorlog kende het Belgische nationalisme een opleving. De taalwetgeving (en de al dan niet toepassing ervan) bleef de gemoederen wel beroeren, bijvoorbeeld bij de culturele zuilverenigingen als het Willems-, Davids- en Vermeylenfonds, maar op politiek vlak werden Vlaamsgezinde krachten grotendeels gemarginaliseerd (De Wever, Ba., 1997). Dit nam niet weg dat de koningskwestie eind de jaren 1940 ook een communautaire geladenheid kreeg. Niet alleen stemde de meerderheid van de Vlamingen voor het aanblijven van Leopold III, tegenover een meerderheid van de Walen die tegen stemde (en waarbij de koning ondanks de positieve referendumuitslag uiteindelijk toch aftrad). Ook was de koningskwestie vervlochten met de aanpak van de repressie en epuratie, die voornamelijk op Vlaanderen betrekking had (Wils, 2009, p. 311). De groeiende verspreiding van een Vlaams bewustzijn bleek ook uit de grotere aanhang die behalve de genoemde cultuurverenigingen tevens andere zuilgerelateerde zowel als partij-overstijgende Vlaamsgezinde (jeugd)verenigingen, drukingsorganisaties en (dag)bladen vergaarden. Zo was er na de Tweede Wereldoorlog een heropleving van een volkszangbeweging die in het teken stond van een nationaal bewustzijn als reactie op de repressie (Dewilde, 1998, p. 2131). De bredere ingang van een Vlaams bewustzijn werd ook bevorderd doordat de Vlaamse beweging gaandeweg haar eng katholieke stempel achter zich liet (Wils, 2009, p. 315).

Tegen deze blijvende achtergrond van communautair spanningen en groeiende Vlaamsgezindheid vond er intussen een bevolkingstoename in Vlaanderen plaats, wat het Vlaamse demografische overwicht in België bevestigde. Ook op socio-economisch vlak deden zich een aantal belangrijke evoluties voor. Vlaanderen kende een sterke economische ontwikkeling waardoor de welvaart groeide en het milieu van intellectuele kleinburgers, dat volgens Els Witte (1998, p. 73) “traditioneel de voedingsbodem vormde voor het flamingantisme”, uitbreidde. De Waalse economie daarentegen kende, voornamelijk vanaf de jaren 1960, een veel minder gunstige ontwikkeling. In deze periode boden regionale economische verschillen overal in Europa nieuwe vruchtbare grond voor een zogenaamde “tweede golf” van nationale bewegingen (Boehme, 2013). Deze waren in feite vaak getransformeerde versies van oudere nationale bewegingen, zoals het geval was voor de opnieuw oplaaiende Vlaamse beweging (Wils, 2009, p. 309).

2.4 Politieke vorderingen van de Vlaamse beweging

De groeiende impact van de Vlaamse beweging liet zich geleidelijk aan vertalen op het politieke niveau, niet in het minst door de oprichting van de Volksunie (VU) eind 1954. Deze partij richtte zich op een federaal België en profileerde zich tevens als anti-repressiepartij (De Wever, Ba., 1997, p. 285). Na het afsluiten van het zogeheten schoolpact in 1958 verhuisde de levensbeschouwelijke breuklijn in de Belgische politiek naar de achtergrond en kreeg het communautaire vraagstuk opnieuw meer slagkracht. Hierdoor kon de VU in de jaren 1960 en 1970 grote verkiezingssuccessen behalen en wist zij politieke druk uit te oefenen inzake de regionalisering van België. Ook de politieke lijn van de Christelijke Volkspartij (CVP), waarvoor de VU als zweeppartij werkte, werd opnieuw Vlaamsgezinder, waarna er zich – zij het iets moeizamer – ook binnen de Belgische Socialistische Partij (BSP) en de liberale Partij voor Vrijheid en Vooruitgang (PVV) Vlaamsgezinde evoluties voltrokken. De nieuwe Vlaamse politieke klasse wilde op alle vlakken een einde maken aan de inferieure positie van Vlaanderen.

Zo bleef de taalkwestie in de jaren 1960 een belangrijk element binnen de Vlaamse beweging (Witte & Van Velthoven, 2010, pp. 141-162). Een eerste manifest voorbeeld hiervan was de vastlegging van de taalgrens in 1962. Door de toepassing van het in 1932 vastgelegde territorialiteitsbeginsel, dat de eentaligheid in Vlaanderen en Wallonië bepaalde, zorgde de taalgrensafbakening voor het ontstaan van een aantal communautaire conflicthaarden die de volgende decennia geregeld zouden oplaaien. Zo was er de ophefmakende overheveling van enkele dorpen in de Voerstreek naar de Vlaamse provincie Limburg en de gemeenten Komen en Moeskroen naar de Waalse provincie Henegouwen. Een ander met de taalgrensafbakening samenhangend communautair heet hangijzer betrof de tweetalige Brusselse situatie, waar de Vlamingen eisen stelden om de Nederlandstalige minderheid te beschermen. De naoorlogse

verdere verfransing van de hoofdstad verspreidde zich ook in de randgemeenten in Vlaams-Brabant, wat aan Vlaamse kant op groot ongenoegen stuitte. In de tweede helft van de jaren 1960 kwam daar nog het ophefmakende dossier rond de Franstalige expansie dan wel de vervlaamsing van de Leuvense universiteit bij (de “kwestie Leuven” of “Leuven Vlaams”) (Weets, 1998, pp. 2296-2301). Het proces van de taalkundige splitsing van de universiteit zorgde voor grote communautaire spanningen die onder andere uitmondten in verkiezingsoverwinningen voor de regionalistische partijen, de inrichting van een zelfstandige Brusselse Nederlandstalige universiteit en de eerste taalkundige splitsing van de christendemocratische partij in 1968. De liberale partij volgde in 1971, de socialistische partij in 1978. Dit betekende dat naast de zich expliciet op het regionalisme richtende Volksunie ook de drie traditionele partijen regionale partijen werden.

Mede vanuit een economische motivatie groeide in de loop der jaren ook het draagvlak om meer bestuurlijke zelfstandigheid aan de regio's te verlenen (Oosterlynck, 2011). De gedachte van grotere regionale zelfstandigheid leefde overigens al sinds de eeuwwisseling binnen de groeiende Waalse beweging (bijvoorbeeld met de bekende brief van Jules Destrée aan de koning in 1912). In de jaren 1960 zag zij een regionalisering bovendien als een mogelijkheid om een economisch krachtadiger beleid te voeren (Van Ginderachter, 2005a, pp. 19-22). De Vlaamse beweging op haar beurt zag de gelijke behandeling van de Nederlandse taal goeddeels gerealiseerd, waardoor de ruimere culturele autonomie hoog op de agenda kwam te staan. De eerste concrete stap in de richting van culturele autonomie was de opsplitsing van de openbare omroep in de Nederlandstalige BRT en de Franstalige RTB in 1960. In 1962 ontstonden er afzonderlijke departementen voor Nederlandse en Franse Cultuur binnen het ministerie van Cultuur. Zoals we in dit proefschrift uitgebreid zullen bespreken, gebeurde de invoering van de culturele overheidssteun aan speelfilmproducties in 1964 (aan Franstalige kant in 1967) onmiddellijk onder het stelsel van culturele autonomie. In 1966 werd het ministerie van Cultuur gesplitst en in 1968 volgde ook het ministerie van Onderwijs. In 1970 vond dan de eerste staatshervorming plaats die voorzag in de oprichting van drie gewesten (Vlaanderen, Wallonië en Brussel) en drie cultuurgemeenschappen (de Frans-, Nederlands- en Duitstalige) (Van Esbroeck & Goossens, 2003, p. 23). In navolging van Brubakers (1996b, p. 79) categorisering kunnen we stellen dat door deze staatshervorming het Vlaams nationalisme deels evolueerde van een bestuursvormzoekend naar een bestuursvormdragend nationalisme. Het vormen van een Vlaamse identiteit en daarmee een maatschappelijk draagvlak stond nu immers ook in functie van het legitimeren van de verworven politieke zelfstandigheid van Vlaanderen. Tegelijk bleef het Vlaams nationalisme ook bestuursvormzoekend, want de Vlaamse beweging streefde naar steeds meer politieke soevereiniteit.

Het regionaliseringsproces gebeurde niet zonder slag of stoot. Dit bewees onder andere het breed georganiseerde Vlaamsgezinde protest tegen de staatshervormingsplannen van het zogenaamde Egmontpact (1977), dat volgens een deel van de Vlaamse beweging tot een verdere verfransing van Vlaams-Brabant zou leiden. De crisis bracht de val van de regering-Tindemans II teweeg. Bovendien leidde het tot een afscheuring van de radicale vleugel van de Volksunie, die al langer ontevreden was over de verlinksing van de partij en zich al gauw groepeerde tot het extreem-rechtse Vlaams Blok (Vos, 1993). Opnieuw kwam de interne verscheidenheid aan opvattingen en ideeën binnen de Vlaamse beweging naar boven. Desondanks bestond er een vrij grote consensus over het algemene principe van een streven naar meer autonomie, waarbij de unitaire logica steeds meer plaats maakte voor een federale logica (Deneckere, De Paepe & De Wever, 2012, p. 223). De tweede staatshervorming in 1980 zorgde dan ook voor een definitieve opdeling van België in gemeenschappen en gewesten met eigen raden en executieven. In Vlaanderen werd de gemeenschaps- en gewestraad samengevoegd tot één Vlaamse raad. De “Nederlandse cultuurgemeenschap” uit 1970 werd hierbij omgedoopt tot de “Vlaamse gemeenschap”. Deze naamsverandering wees er volgens Wils (2005b, p. 290) op dat men de positie van de taal wilde stoelen op het recht van een “Vlaams volk”.

De blijvende communautaire spanningen, ook steeds meer op financieel-economisch vlak (bijvoorbeeld omtrent de financiële transferten van Vlaanderen naar Wallonië en de zogenaamde wafelijzerpolitiek), leidden in 1988 tot een volgende stap naar een federale staat. De derde staatshervorming voorzag in de decentralisering van meer bevoegdheden en in de installatie van Brussel als een derde gewest. De volwaardige federale Belgische staat werd ten slotte besloten in de staatshervorming van 1993, die net zoals de vorige grondwetwijzigingen een compromis inhield tussen de Vlaamse, Waalse, Brusselse en unitaire of meer gematigde federale verlangens. De Vlaamse executieve groeide uit tot een Vlaamse regering en de Vlaamse raad tot een volwaardig en sinds 1995 ook rechtstreeks verkiesbaar Vlaams parlement (Van Esbroeck & Goossens, 2003, p. 46). Belangrijk hierbij is dat de federale logica, waar de meeste Vlaamse partijen aanhangers van waren, meestal niet als nationalisme of separatisme werd gezien. Men beschouwde dit eerder als een regionaal internationalisme, met Vlaanderen als een open en pluralistische regio binnen een steeds belangrijker wordende Europese structuur (Van Velthoven, 1998, p. 101). Intussen was de macht van de Belgische staat immers ook ingeperkt ten voordele van de internationale financieel-economische markt en supranationale politieke structuren zoals de Europese Unie. De Vlaamse evoluties pasten dus binnen de Europese ontwikkelingen zoals in het vorige hoofdstuk beschreven. Globalisering en regionalisering zijn hierbij niet contradictorisch, maar vormen eerder twee kanten van dezelfde medaille.

Ook een andere in het vorige hoofdstuk beschreven evolutie, met name de zich sterker manifesterende breuklijn tussen universalistische culturele openheid en particularistische culturele geslotenheid, zien we terugkomen in de Vlaamse context. We kunnen dit immers koppelen aan twee door Jaak Billiet en Marc Swyngedouw (1995) omschreven ontwikkelingen die voornamelijk vanaf de jaren 1990 sterker tot uitdrukking kwamen. Enerzijds was er de groeiende impact van kritische hoogopgeleiden die zich uitspraken voor meer sociale solidariteit, ook tegenover Wallonië, en voor het streven naar een harmonieuze interculturele samenleving waar ook migranten volwaardig deel van uitmaakten.⁹ Op politiek vlak was dit het meest manifest in de opgang van AGALEV (Anders Gaan Leven, later herdoopt tot Groen! en vervolgens tot Groen). Deze visie stond lijnrecht tegenover de andere maatschappelijke ontwikkeling, met name de groeiende aanhang van het extreem-rechtse en racistische Vlaams-nationalistische gedachtegoed. Dit kende een politieke vertaling in het succes van het Vlaams Blok (na een racismeveroordeling in 2004 herdoopt tot Vlaams Belang), dat zich profileerde met een autoritair-populistische en etnocentrische Vlaams-nationalistische agenda. Deze evolutie, die in meer of mindere mate zowat overal in Europa opgang kende (Mammone, Godin & Jenkins, 2012; Mudde, 2007), wijst er alleszins op dat de globalisering en de toenemende onzekerheid ook in Vlaanderen gepaard gingen met een radicale herbevestiging van het nationale denken (Jamin, 2012). De etnisch-cultureel homogene en xenofobe invulling van de Vlaamse identiteit (inclusief het “eigen volk eerst”-principe) door het Vlaams Blok en enkele buitenparlementaire Vlaamsgezinde organisaties had een belangrijke impact op het imago van de Vlaamse beweging (Arnaut & Ceuppens, 2004). Dit leidde bijvoorbeeld tot een ongenueerde attitude die iedere uiting van Vlaamsgezindheid reduceerde tot extreem-rechts nationalisme (Maddens, Beerten & Billiet, 1994; Van Velthoven, 1998, p. 103). Nochtans keerde ook een groot deel van de Vlaamse beweging zich expliciet af van deze extreem-rechtse Vlaams-nationalistische verkrampingsverschijnselen. Men argumenteerde dat nationalisme niet noodzakelijk homogeniserend, etnocentrisch en racistisch hoefde te zijn, maar ook een open, inclusief en pluralistisch karakter kon hebben. Het verzet vertaalde zich op politiek vlak bijvoorbeeld in het cordon sanitaire rond het Vlaams Blok, maar ook, zoals we hierboven zagen, in de sterkere nadruk op meer Vlaamse autonomie.

Het ontstaan van de Vlaamse deelstaat met een grote mate van soevereiniteit in 1993 werd door sommigen gezien als een eindpunt voor de politieke Vlaamse beweging. Niettemin bleven de communautaire politieke spanningen sterk aanwezig, bijvoorbeeld op juridisch en economisch vlak en in

⁹ Na de Tweede Wereldoorlog kende Vlaanderen een eerste migratiegolf met laaggeschoolde arbeiders uit het Middellandse Zeegebied, voornamelijk Italianen, en uit Oost-Europa, voornamelijk Polen. Een tweede golf van arbeidsmigratie vond plaats in de jaren 1960, met migranten uit Turkije en Marokko. Na de Koude Oorlog was er een derde migratiegolf, ditmaal van een “superdiverse” aard (Vertovec, 2007), met migranten uit diverse uithoeken van de wereld. Deze migratiebewegingen van voornamelijk laaggeschoolde arbeiders werden telkens aangevuld met een migratie van een kleinere hoogopgeleide elitemigratie (Blommaert, 2011, p. 250).

de taalsituatie in Brussel en de faciliteitengemeenten. In 2001 zorgde de vijfde staatshervorming dan ook voor een verdere regionalisering van federale bevoegdheden en middelen. Tegelijk was zij doorslaggevend voor het ideologisch uiteenvallen van de Volksunie, waarna de centrumrechtse en grootste vleugel de Vlaams-nationalistische N-VA (Nieuw-Vlaamse Alliantie) oprichtte (Noppe & Wauters, 2002; B. Wauters, 2005). De ontwikkelingen in het daarop volgende decennium (zie bv. Van Velthoven, 2011, pp. 319-368; Wils, 2009, pp. 321-324), met het uitzwermen van oud-Volksunie-politici naar de traditionele partijen, het uitgroeien van de anti-Belgische N-VA tot grootste partij van België en een zesde staatshervorming in 2013, hebben aangetoond dat het politieke streven naar een nog autonomer Vlaanderen (binnen een confederale staat of als een volledig onafhankelijke staat) en de communautaire kwestie vooralsnog brandend actuele breuklijnen in de Belgische politiek blijven.

We kunnen het tot op vandaag doorlopende streven naar regionalisering interpreteren als een logisch gevolg van de centrifugale krachten die vanuit de gefederaliseerde instellingen uitgingen (Stouthuysen & Jans, 2011, p. 57). De regionale overheidsorganen brachten immers geen bevrediging of rust in de communautaire kwestie, maar eisten steeds een verruiming van hun bevoegdheden (Wils, 2009, p. 322). Daarenboven leidde de federale staatsstructuur er in de praktijk toe dat Belgische burgers, inwoners van de Brusselse regio uitgezonderd, bij federale verkiezingen enkel voor partijen van hun eigen taalgroep kunnen stemmen.¹⁰ Vlaamse politici hebben dus weinig te winnen bij het inspelen op wensen van de Franstalige bevolking, en vice versa. Zoals Jan Blommaert (2011, p. 242) aangeeft, leidt dit tot politieke en retorische polarisering tussen de twee grote taalgemeenschappen in België.

2.5 Ontwikkelingen in de Vlaamse identiteitsvorming

*De verworpenen der aarde hebben simultaan
de wekdienst opgebeld,
verzamelt u met katapult en thermos
op het Groeningheveld!
Op 11 juli, appèl!
Boer Koekoek voert het bevel.*

- Jan De Wilde (1987), fragment uit het lied *Communisten*

¹⁰ In theorie kunnen partijen opkomen in beide taalgebieden, maar in de praktijk gebeurt dit zeer zelden. Dit is bijvoorbeeld wel het geval voor de unitaire partij PVDA/PTB en deels voor het Union des Francophones, dat ook in Vlaams-Brabant opkomt.

Vanaf de tweede helft van de 20^{ste} eeuw kende de Vlaamse emancipatie dus grote politieke vorderingen door de verschillende staatshervormingen. Volgens Witte (1998, p. 81) bracht de groeiende Vlaamse autonomie onmiskenbaar een “beeld van grotere gemeenschappelijkheid” met zich mee. De ontwikkeling van een Vlaams bewustzijn en verbondenheidsgevoel werd bovendien nog bevorderd door de sociaal-economische evoluties in Vlaanderen. Zo was er de algemene maatschappelijke seculariseringsevolutie die sinds de jaren 1960 in een stroomversnelling geraakte. De innige verstrengeling tussen “Vlaams” en “katholiek” zwakte af, waardoor de Vlaamgezindheid nog vlotter dan voorheen een ruimere ingang kon vinden bij diverse bevolkingsgroepen. Vlaanderen kende wel een blijvende grote christelijke (en grotendeels Vlaamsgezinde) zuil, maar ook daarbinnen vond er een sterke secularisering plaats (De Schryver, 1998, p. 33). De ontkerstening hing immers samen met een ruimere tendens van ontzuiling in Vlaanderen, waarbij er een vervaging van de levensbeschouwelijke grenzen optrad. Hoewel diverse netwerkorganisaties tot op vandaag blijven bestaan, versoepelde hun partij-ideologische houding. De in de dagelijkse maatschappij voelbare scheiding op basis van de drie grote politieke families, en daarmee samenhangend de greep van de zuilelites op de achterban, verzwakte gevoelig (Billiet, 2006; Huyse, 2013). Op economisch vlak was er in de jaren 1970 en 1980 zoals elders de industriële crisis (bijvoorbeeld in de steenkoolindustrie en de textielnijverheid) die gepaard ging met een hoge graad van werkloosheid. Anderzijds kon de Vlaamse economie behoorlijk standhouden, onder meer door buitenlandse investeringen en de traditie van flexibele kleine en middelgrote ondernemingen. De voorheen inferieure positie tegenover de Franstaligen kende door de nu achterop hinkende Waalse economie een omslag. Ook op artistiek-cultureel vlak trad Vlaanderen uit de schaduw van de vroegere dominante Franstalige cultuur, met Vlaamse artiesten die op diverse domeinen tot de wereldtop behoorden (denk bijvoorbeeld aan de beeldende kunstenaar Panamarenko, de choreografe/danseres Anna Teresa De Keersmaeker, de theatermaker en artistieke duizendpoot Jan Fabre of de “Antwerpse zes” in de modewereld). Mede onder impuls van de over steeds meer bevoegdheden beschikkende Vlaamse beleidsmakers wist Vlaanderen dan ook uit te groeien tot een welvarende Europese regio en diverse opiniemakers en de media lieten het niet na dit te benadrukken. Het “arm Vlaanderen” van weleer werd achtergelaten en er kon zich een meer zelfzekere en zelfbewuste Vlaamse identiteit ontwikkelen, wat volgens Witte (1998, p. 82) bij sommigen uitmondde in “zelfgenoegzaamheid en triomfalisme”. “Wat we zelf doen, doen we beter” werd zowat het zelfvoldane credo van diverse Vlaamse politici (Erk, 2003; Oosterlynck, Zahidi & Debruyne, 2008).

De politieke, economische en culturele vooruitgang van Vlaanderen creëerde bij brede lagen van de bevolking dus een gevoel van zelfverzekerdheid en eigenwaarde. Mede onder invloed van de in het vorige

hoofdstuk besproken groeiende globalisering en postmoderniteit bracht dit enkele essentiële evoluties in het nationale discours met zich mee. Zo was in de naoorlogse historiografie over Vlaanderen en de Vlaamse beweging het romantische, Herderiaanse beeld van een oude en eeuwenlang onderdrukte Vlaamse natie nog steeds dominant aanwezig (Tollebeek, 1998, p. 143). Een algemeen heersende teleologische geschiedschrijving van de Vlaamse beweging, met de klemtoon op het stap voor stap dichterbij komen bij het ideaal van een soevereine Vlaamse natie leidde dus tot een triomfalistisch geschiedbeeld. Pas naar het einde van de jaren 1980, onder invloed van de internationaal in zwang rakende moderne en constructivistische natie-opvattingen, kwam hier nadrukkelijk verandering in. Een historicus als Wils (1992) herleidde de moderne natie nadrukkelijk tot een contingente creatie van het nationalisme zelf, iets wat sindsdien ruim aangenomen wordt in de geschiedschrijving over de Vlaamse natie. Auteurs als Raymond Detrez en Jan Blommaert (1994) en Marc Reynebeau (1995, 2003) gingen zelfs nog een stuk verder in de deconstructivistische benadering. Samenhangend met de verwetenschappelijking en professionalisering van de geschiedbeoefening rond de Vlaamse beweging verdween ook de Vlaams-geëngageerde en/of vooringenomen historiografie naar de achtergrond. Bruno De Wever (2013, pp. 66-67) linkt dit aan de geschetste politieke, economische en culturele evoluties in Vlaanderen, waardoor de Vlaamse natievorming in de loop van de tweede helft van de 20^{ste} eeuw “tot wasdom” leek te komen.¹¹ In de historiografie van de Vlaamse beweging en de manier waarop zij, met uitzondering van een extreem-rechtse strekking, naar zichzelf kijkt, werd niet alleen het constructieve karakter van de Vlaamse natie onderkend. Gaandeweg werden ook haar “zwarte pagina’s” op een complexoze manier behandeld.¹² De historiografie werd minder anti-Belgisch, minder moralistisch en minder toegewijd aan “de Vlaamse zaak” (Vos, 2002, p. 200). Een hierbij aansluitend aspect is het feit dat er vanaf de jaren 1970 naast edelmoedige idealen ook steeds meer zakelijke belangen als motieven voor Vlaams engagement opdoken. Volgens Jo Tollebeek (1998, p. 149) bevorderde de Vlaamse emancipatie dit proces: “wie zijn doel (grotendeels) heeft bereikt, heeft minder nood aan een strijdende geschiedschrijving”.

De behoefte aan heroïsche geschiedenisvertellingen over het Vlaamse volk begon door de groeiende zelfzekerheid dus sterk af te nemen (Beyen, 1998, p. 139; Tollebeek, 1996a, p. 201). De diverse

¹¹ Van Velthoven (1998, p. 100) bijvoorbeeld betitelt zijn situatieschets van Vlaanderen in de jaren 1990 als “De Vlaamse natie volgroeid”. We kunnen hier wel de bedenking bij maken dat het beschouwen van de eigentijdse situatie als een voldragen punt in de ontwikkeling van een maatschappelijk fenomeen misschien al te dikwijls voorkomt bij auteurs die over het heden schrijven – de visie hierop kan met de tijd veranderen.

¹² Een mooi voorbeeld hiervan vormt het verschil in aanpak tussen de eerste *Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* uit 1973-1975, die soms van een vergoelijking van bepaalde Vlaamse beweging-episodes werd beschuldigd, en de *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* uit 1998 (waarvan het huidige hoofdstuk, en bij uitbreiding het volledige proefschrift, overigens veelvuldig en dankbaar gebruik maakt), die op dit vlak geen concessies maakte (Art, 1999).

moderniseringspogingen ten spijt kenden bijvoorbeeld de 11 juli-vieringen en de Guldensporenecultus steeds minder publieke bijval (Tollebeek, 2002, pp. 236-239). Deze vieringen stonden ook minder in het teken van de herdenking van het glorierijke Vlaamse verleden, maar vormden eerder “een jaarlijks terugkerend gewetensonderzoek van de Vlaamse politici”, met voornamelijk terug- en vooruitblikken op de staatsvormingen (Tollebeek & Verschaffel, 2002, p. 203). Een ander voorbeeld betreft de presentatie van Consciences *De leeuw van Vlaanderen* in Vlaamse schoolboeken doorheen de 20^{ste} eeuw, die evolueerde van “absolute adoration, to mild criticism and to a critical perspective and deconstruction of the national myth” (Rutten, Mottart & Soetaert, 2010, p. 786). In lijn met de afnemende heroïsche behoeften zien we ook in de Vlaamse artistiek-culturele scène vanaf de jaren 1960 en 1970, een kleine harde nationalistische kern niet te na gesproken, een definitieve afkeer van een romantisch-nationalistische of anderzijds Vlaams-ideologisch ondergeschikte cultuurbeoefening. Zo werden nationaal geïnspireerde plastische kunstenaars, literatoren, componisten en liedtekstenschrijvers zeldzamer en kwamen het artistieke niveau en de ruimere culturele (in plaats van eng nationale) verheffing voorop te staan. In het Vlaamse muziekleven kenden bijvoorbeeld de traditioneel sterk Vlaamsgezinde koren, harmonieën en fanfares in de loop der jaren een sterke terugloop in de ledenaantallen (Dewilde, 1998, p. 2131). Vanaf de jaren 1950 kwam de eigentijdse muziek op die met de Vlaamse liedbeweging weinig gemeen had. De (rechtstreekse) betrokkenheid van de populaire muziekcultuur bij de Vlaamse beweging was over het algemeen zeer gering, zij het dat door de opkomst van Engelstalige muziek er ook een ijver ontstond om het Nederlandstalige lied een blijvende volwaardige plaats te blijven verzekeren in het muzikale landschap. Hier paste ook de kleinkunst in (die evenwel veel diverser was dan enkel het muzikale luik), die vanaf de jaren 1950 en 1960 opkwam en vaak een Vlaamsgezinde inslag kende. Tegelijk begon zij echter tevens kritiek te uiten “op de kleine kanten van de [Vlaamse] beweging” (Durnez, 1998b, p. 1492). Hiermee samenhangend kwam er ook steeds meer humoristische tot satirische kritiek op het Vlaams nationalisme, bijvoorbeeld in de iconoclastische omgang met Vlaamse symbolen in het beeldverhaal *De avonturen van Belgman* van Hugo Claus en tekenaar Hugoké (Beyen, 2013). Met de vooraanstaande literair figuur Hugo Claus komen we vanzelf bij de Vlaamse literatuur uit, die vanaf de jaren 1960 gekenmerkt werd door modernistische strekkingen. Traditionele Vlaamsgezinde thema’s verdwenen grotendeels uit de literatuur of werden net expliciet bestreden (Couttenier et al., 1998, pp. 1956-1957). De Vlaams nationale reflex die tot in de jaren 1950 nog een centrale plaats kende in de Vlaamse literatuur werd dus naar meer perifere zones verdrongen (M. Janssens, 1988). De Vlaamse beweging ging zich schriftelijk eerder uiten in literaire essays en polemieken in plaats van in fictie. Er ontstond een progressieve tot sarcastische literaire en ruimere culturele kritiek op de Vlaamse beweging, die enkel sterker werd naarmate de extreem-rechtse vleugel van de beweging groeide. Het opkomende postmodernisme zorgde bovendien voor een identiteitscrisis waarin een traditionele, vaste Vlaamse

identiteit als benepen aanvoelde en wegdeemsterde. Ook het migratiegegeven compliceerde verder het identiteitsvraagstuk.

De ontwikkelingen in het Vlaamse televisielandschap lagen in dezelfde lijn, hoewel de evolutie naar een minder strakke Vlaams emancipatorische instelling iets trager verliep dan in andere culturele sectoren.¹³ Vanaf 1953 deed de publieke televisie haar intrede in Vlaanderen, eerst onder de vleugels van het NIR, vanaf 1960 binnen de Belgische Radio- en Televisieomroep (BRT). Net als de Vlaamse radio was de naar taal opgesplitste televisie een belangrijke voorloper van de culturele autonomie, maar daarnaast speelde zij tot en met de jaren 1980 ook een belangrijke rol als een bewust ingezet instrument voor de emancipatorische ontwikkeling en ontvoogding van de Vlaamse gemeenschap (Herroelen, 1998; Van den Bulck, 2000). De verspreiding van de Vlaamse (voornamelijk hoge) cultuur stond hierbij erg hoog op de agenda, met een verschil in het fictie-aanbod. Daar werd ook de populaire cultuur een zekere plaats geduld, evenwel zonder veel enthousiasme van de omroepverantwoordelijken (Dhoest, 2002). Als populairste massamedium van de tweede helft van de 20^{ste} eeuw droeg de Vlaamse televisie sterk bij tot de constructie van een Vlaamse identiteit. In het licht van de andere zonet geschetste culturele ontwikkelingen in Vlaanderen, waarbij de Vlaams-ideologische onafhankelijkheid en de kritiek op de Vlaamse beweging en identiteit sterk opkwamen, kan het langer aangehouden expliciete Vlaamse emancipatiestreven en gericht ontwikkelen van een Vlaamse identiteit en cultuur enigszins verwonderen. Ter verklaring hiervan kunnen we wijzen op het overheidsmonopolie op de landelijke televisie tot in 1989. Dit zorgde voor een sterk institutioneel en politiek afhankelijk karakter van de BRT tijdens de cruciale jaren van politieke ontvoogding, tegenover de veel vrijere autonome kunst- en cultuurvormen. In de verdere ontwikkeling van de BRT (in de jaren 1990 omgevormd tot BRTN en vervolgens tot VRT) bleef naast haar informatieopdracht ook de cultuurverspreiding steeds een belangrijke plaats behouden. In de loop der jaren, en zeker vanaf het doorbreken van het televisie-monopolie in 1989, kwamen echter ook ontspannings- en entertainmentprogramma's steeds prominenter in beeld. Dit hing samen met de verschuiving van een Vlaamsgerichte cultureel-educatieve vertrekbasis naar een veel sterker marktgericht model, waarbij de openbare omroep de concurrentie met de private zenders aanging. Ondanks een andere invulling en motivatie bleef de "Vlaamse herkenbaarheid" van de televisieprogramma's wel centraal staan. Intussen week ook Anja Detant (1998, p. 104) erop dat de naamsverandering van de BRTN (Belgische Radio- en Televisieomroep Nederlandstalige uitzendingen) naar de VRT (Vlaamse Radio- en Televisieomroep) in 1998 kan gezien worden als een inspanning van de overheid om "de natie gestalte te geven en huidige beleidsopties en doelstellingen een grotere legitimiteit te verschaffen".

¹³ Gezien de verstrengeling met het filmgegeven in Vlaanderen, komen we in het empirische luik van dit proefschrift diverse malen terug op de ontwikkelingen binnen het Vlaamse televisielandschap.

Zoals Dhoest (2002, p. 382) aangeeft, zou het dan ook al te voorbarig zijn te besluiten dat de Vlaamse televisie door de geschetste evoluties geen rol meer zou spelen in de constructie van een Vlaamse identiteit, wat eveneens geldt voor de andere beschreven culturele ontwikkelingen. Er worden immers nog steeds discoursen gecreëerd die de Vlaamse identiteit mee vormgeven, maar in lijn met de ruimere maatschappelijke postmoderne ontwikkelingen zijn de culturele representaties minder standvastig en homogeen. De Vlaamse identiteitsconstructie kende een modernisering naar een meer open en pluralistische collectieve identiteit. Dit kunnen we linken aan de ontwikkeling van een meer evidente en zelfzekere Vlaamse identiteit die het niet langer nodig heeft haar eigenwaarde te putten uit een mythisch en glorieus verleden, maar eerder teert op de bevestiging van de hedendaagse verwezenlijkingen op diverse vlakken. De groeiende zelfzekerheid uitte zich ook op het vlak van taal, met het groeiende gebruik en aanvaarding van tussentaal. Dit duidt dan op het gegroeide zelfvertrouwen van een Vlaamse identiteit die zich niet meer hoeft te meten aan de Noord-Nederlandse norm (Plevoets, 2012, pp. 189-190). Tegelijk bleef een belangrijke groep van intellectuelen zich verzetten tegen wat Geert Van Istendael (1989) het verfoeilijke “Verkavelingsvlaams” noemde. De opgang van de Vlaamse tussentaal, en daarmee de verloederding van zowel de plaatselijke dialecten als van de gemeenschappelijke en gecultiveerde standaardtaal, moet in hun ogen zoveel mogelijk tegengegaan worden.

Bij deze evoluties is de veranderde staatscontext van groot belang. Zoals ook Wils (2005b, p. 285) opmerkt, duiden de opeenvolgende staatshervormingen op de natiescheppende kracht van staatsstructuren. Vlaamse politieke soevereiniteit was in de loop van de jaren 1970, 1980 en 1990 niet langer een geprojecteerd ideaal, maar was grotendeels een officiële werkelijkheid geworden (Vos, 2002, p. 200). Deze vorderingen in de Vlaamse politieke emancipatie leidden tot de tanende aandacht of engagement voor “de Vlaamse zaak” in het buitenparlementaire discours (Van Velthoven, 2007, p. 253). De brede protesten tegen het Egmontpact eind de jaren 1970 worden hierbij als een keerpunt gezien voor de buitenparlementaire Vlaamse beweging: door de ontwikkeling van de Vlaamse staatsinstellingen slonk de nood aan een ruime Vlaamsgezinde mobilisering. De geregionaliseerde instellingen leidden echter niet tot een afzwakking van de Vlaamse identiteit, maar net tot een versterking ervan: “zelfs zonder die bewuste werking zijn zij door hun bestaan zelf, en door hun onvermijdelijk streven naar de uitbreiding van de bevoegdheden, een motor voor de verdere Vlaamse en Waalse natievorming” (Wils, 1998, p. 2149). Hierbij is een belangrijke rol weggelegd voor wat Billig (1995) “banaal nationalisme” noemt, waarbij het Vlaams nationalisme een bijna onopgemerkte officiële herhaling in het dagelijkse leven vormt, onder andere via de media, symbolen en taalgebruik. Op die manier zorgen de Vlaamse deelstaatsinstellingen voor een legitimatie van hun politieke macht, wat volgens Vos (2002, p. 201) een

hedendaagse transformatie betekent van hoe de Belgische autoriteiten na 1830 schrijvers, kunstenaars en historici inzetten om het bestaansrecht van de jonge Belgische staat te legitimeren.

Daarnaast dienen we ook de net geschetste evolutie naar een verminderd, of alleszins minder strak en essentialistisch Vlaams nationaal discours te relativiseren. Ondanks de steeds sterker wordende demythologisering en deconstructie van het nationalisme in de historiografie bleven bijvoorbeeld Vlaamse romantisch-nationale symbolen hun plaats opeisen in de samenleving. Dit gebeurde overigens niet enkel door een blijvend zichtbaar militant nationalisme (Vos, 2002, p. 201). Ook vanuit het ruimere politieke en overheidsniveau in de jaren 1970, 1980 en 1990 greep men terug naar de 19^{de} eeuwse Vlaamse mythologie, veelal gelinkt aan de Guldensporenslag, om de identiteit van de Vlaamse gemeenschap kracht bij te zetten. Zo werd in 1973 (met bevestigingen in 1985 en 1990) een vlag gebaseerd op het oude wapen van het graafschap Vlaanderen als officiële Vlaamse vlag uitgeroepen en 11 juli (de dag van de Guldensporenslag) tot Vlaamse feestdag. *De Vlaamse leeuw*, een lied uit 1847 van Hippoliet van Peene en Karel Miry dat geïnspireerd was door Consciences Guldensporenslagroman en een essentialistische visie op een fier, eeuwenoud en opstandig Vlaams volk benadrukte, werd het officiële volkslied van de Vlaamse gemeenschap. Tegelijk vond er een modernisering van het politieke natievormend discours plaats, wat bijvoorbeeld duidelijk werd met het politieke project “Vlaanderen-Europa 2002” dat de Vlaamse regering in 1993 opstartte (Slembrouck & Blommaert, 1996). Het project was gericht op het creëren van een publiek draagvlak voor het net ingevoerde federale bestel en de nieuwe Vlaamse autonomie, waarbij Vlaanderen als een volwaardige regio binnen de Europese Unie moest gelden. In lijn met de gelijktijdige globaliserings- en regionaliseringstendens, en zonder een uitgesproken nationalistisch pamflet te vormen, legde Vlaanderen-Europa 2002 hierbij de nadruk op het stimuleren van de Vlaamse eigenheid, cultuur en identiteit. Dit gebeurde via een groot media-offensief dat tevens gebruik maakte van bekende Vlamingen uit de media-, entertainment én de kunstensector.

Ook bleef er in het populaire discours een sterk essentialistische visie op het natiegegeven bestaan.¹⁴ Ondanks de groeiende ingang (ruimer dan enkel binnen het academische debat) van het constructivistische paradigma, werden Vlaanderen en Wallonië nog steeds vaak voorgesteld als aparte en historisch antagonistische etnoculturele entiteiten die toevallig in een artificiële Belgische staat zijn samengevoegd. Wils (2005b, p. 292) haalt hierbij de polariserende werking van de wederzijdse stereotype beeldvorming aan: een klerikaal fascistisch Vlaanderen tegenover een gauchistisch Wallonië. In het Vlaamse eng-nationalistische discours leeft hierbij ook de idee van de “hardwerkende Vlaming” tegenover de “luie Waal”. België wordt dan gezien als een gedwongen huwelijk tussen Vlamingen en

¹⁴ Zie bijvoorbeeld de analyse van “nieuwe mythen” in Morelli (1996).

Walen waarbij het voor beide partijen beter zou zijn om een eigen weg te gaan. In deze logica is de desintegratie van de Belgische staat dan ook onvermijdelijk en wordt ze gestuwd door het Vlaamse en Waalse volk die hun eigenheid willen laten gelden op een politiek-bestuurlijk niveau (Beyen, 2009, pp. 18-19). In realiteit liggen er echter politieke en sociaal-economische motivaties ten grondslag aan dit politieke streven naar meer bestuurlijke autonomie, waarbij het beeld van een Vlaamse en Waalse natie met een eigen identiteit en cultuur als een “natuurlijke” legitimerende factor dient. Zoals we hoger al aangaven, gaat men dit natievormend discours meestal niet als “nationalistisch” bestempelen, voornamelijk om de associatie met extreem-rechtse krachten te vermijden (Detant, 1998, p. 94). “Vlaanderen” en de “Vlaamse belangen” staan centraal. Het nationalisme krijgt nu een modern jasje toegemeten, gekaderd binnen de ontwikkeling van een Europa van de regio’s.

Hoewel een dergelijk nationalistisch discours bij diverse politieke en andere maatschappelijke actoren valt terug te vinden, wordt het in sterke mate aangestuurd door discourses van Vlaams-nationale politieke partijen. Het polariserende discours rond “de ander” richt zich hierbij niet enkel op de Walen, maar ook op bevolkingsgroepen met een migratieachtergrond. Vanaf eind de jaren 1980 was voornamelijk het expliciet etnocentrisch-nationalistische Vlaams Blok in deze context van belang. Sinds de jaren 2000 is het echter de N-VA die een steeds groter draagvlak vindt voor haar Vlaams-nationalistische verhaal. De N-VA slaagt hier onder andere in door een schijnbaar wetenschappelijk uitgangspunt rond de Vlaamse nationale identiteit te hanteren. Zoals Ico Maly (2012, 2013) aangeeft, wordt het door de N-VA aangehaalde wetenschappelijk nationalismeonderzoek echter enkel instrumenteel aangewend, bijvoorbeeld door een strategie van banaal nationalisme te hanteren om zo op subtiële manier de idee van een Vlaamse authentieke en homogene identiteit ingang te doen vinden. De aan de geciteerde academische auteurs en werken inherente kritiek op het nationalisme wordt veel minder overgenomen. Hoewel vaak niet zo expliciet verwoord (zie Hooghe, 2011), leidde dit ertoe dat een etnische en territoriale eentaligheid in Vlaanderen het dominante ideologische discours vormt op het algemene politieke niveau. Het Herderiaanse, romantische idee van een Vlaams volk met een eigen taal en identiteit is met andere woorden nog steeds sterk aanwezig (Blommaert, 2011, p. 248).

2.6 Onderzoekssituering

Behalve een noodzakelijke achtergrond te schetsen van de historische ontwikkeling van de Vlaamse natie- en identiteitsvorming, wensen we dit proefschrift ook te situeren binnen de zeer omvangrijke

onderzoekstraditie naar de Vlaamse beweging.¹⁵ Door de focus op het filmmedium en daardoor op de discursieve constructie van een Vlaamse identiteit, sluit dit proefschrift aan bij een relatief recente wending in deze onderzoekstraditie. Hier vond immers een gedeeltelijke focusverschuiving plaats van de studie van een nationale beweging naar de studie van de constructie van een nationale identiteit; van de politieke elite dus naar de elite die de culturele voedingsbodem van de beweging vormgaf. Zo ziet Beyen (2005, p. 23) sinds Tollebeeks (1998) *status quaestionis* van de historiografie van de Vlaamse beweging aan het midden van de jaren 1990 een “heroriëntering van het domein van de institutioneel-politieke geschiedenis naar de studie van het flamingantische discours en de flamingantische voorstellingswereld” (zie ook Van Velthoven, 2007, p. 252). Dit sluit aan bij internationale tendensen in de geschiedenisbeoefening, die vaak worden benoemd als een *linguistic* of *cultural turn* (Iggers, 2005, p. 123; Iggers & Wang, 2008, p. 270). Door het centraal stellen van het filmproductiebeleid van de overheid, behoudt ons onderzoek tegelijk een sterke link met het institutioneel-politieke aspect. De overheidsafhankelijkheid van de filmproductie in Vlaanderen indachtig, in combinatie met de immer belangrijke rol van de staat voor het proces van natievorming en het feit dat gedurende onze onderzoeksperiode Vlaanderen een steeds uitgebreider staatsapparaat ontwikkelde, lijkt dit een zeer relevante invalshoek. Bovendien komt het politieke en/of institutionele aspect steeds terug in de nieuwe onderzoeksrichting, wat samenhangt met de in het vorige hoofdstuk beschreven verstrengeling tussen politieke en culturele aspecten van nationalisme.

Ter situering van het voorliggende proefschrift gaan we kort in op dit onderzoek, dat de constructie van een beeld van de Vlaamse natie centraal stelt. De aandacht gaat uit naar de vorming van een collectief geheugen, met behulp van nationale verhalen, symbolen, mythes en discoursen. Hoewel dit aspect tevoren ook reeds in bepaalde mate aanwezig was, zijn er inderdaad diverse studies bijgekomen naar (de beeldvorming rond) *lieux de mémoires* die een centrale plaats innemen binnen de Vlaamse nationale mythologie. Hier kunnen we bijvoorbeeld wijzen op het toegenomen onderzoek naar figuren zoals Tijl Uilenspiegel (Beyen, 1998) of de heilige Lutgart (Gevers, 2000), gebeurtenissen als de Boerenkrijg (François, 1998) of de Guldensporenslag (Trio, Heirbaut & Auweele, 2002; Van Caenegem, 2002) en diverse andere mythen (zie bv. Morelli, 1996). Ander onderzoek binnen deze groeiende traditie richt zich minder op een specifieke mythe binnen de Vlaamse natievorming, maar eerder op de diverse bouwstenen van het nationale discours waarbinnen de beeldvorming plaatsvindt. Hierbij kunnen we bijvoorbeeld

¹⁵ De uitvoerigheid van de bestaande literatuur over de Vlaamse beweging blijkt bijvoorbeeld uit de zesdelige *Bibliografie van de Vlaamse beweging* die tussen 1979 en 2002 verscheen (zie Provoost & Van den Steene, 1972; Van den Steene, 1977, 1983, 1989; P. J. Verstraete, 2002; P. J. Verstraete & Van den Steene, 1998) en de elektronische verderzetting hiervan op de webstek van het Archief, Documentatie en Onderzoekscentrum voor het Vlaams-nationalisme (ADV N) (zie <http://www.advn.be>).

wijzen op onderzoek naar belangrijke geografische plaatsen (Stynen, 2005), monumenten (Seberechts, 2003), manifestaties (Leemans, Deneckere, Boeva & Verdoodt, 1999), het sportgebeuren (Knuts & Delheye, 2011; Renson, 1999), literatuur, (Brems, 2012; Buelens, De Ridder & Stuyck, 2005; Couttenier, 1999; K. Wauters, 1997), geschiedschrijving (Beyen, 2001; E. Peeters, 2003), muziektheater (Ceulemans, 2010), de media (Detant, 1998) en de televisieomroepen (Dhoest, 2002; Sinardet, 2007; Van den Bulck, 2000; Van den Bulck & Sinardet, 2006; Van Poecke & Van den Bulck, 1993).

Sinds het nieuwe millennium kreeg ook het filmmedium in dit kader academische aandacht, zij het in vrij beperkte mate. Zo verschenen er studies naar het Vlaams nationale aspect in *De Witte* (1934, Jan Vanderheyden & Edith Kiel) (Biltereyst & Van Bauwel, 2005), de rol van de Vlaamse beweging in de receptie van *La kermesse héroïque* (1935, Jacques Feyder) (Mihail, 2002), de Vlaams-nationalistische filmactiviteiten (tussen 1927 en 1952) van Clemens De Landtsheer en zijn productiebedrijf Flandria Film (Vande Winkel & Biltereyst, 2008),¹⁶ de relatie tussen de Flamenpolitik en film tijdens de Tweede Wereldoorlog (Vande Winkel, 2010), met aandacht voor de Vlaams-nationalistische filmcritica Jeanne de Bruyn (Nys, 2002; Van Campenhout, 2004), de zogenaamde cultuurfilm (Vande Winkel, 2003) en de filmjournals (Vande Winkel, 2004b), maar ook voor specifieke films als de cultuurfilm *Flanders germanisches Gesicht* (1941, Alfred Ehrhardt) (Vande Winkel, 2002) en de langspeelfilm *Wenn die Sonne wieder scheint/De vlaschaard* (1943, Boleslaw Barlog) (Vande Winkel & Van Linthout, 2007). Wat bij dit overzicht opvalt, is het feit dat al deze studies zich richten op de eerste helft van de 20^{ste} eeuw.¹⁷ De enige publicatie die de relatie tussen film en Vlaams nationalisme ook in de tweede helft van de 20^{ste} eeuw behandelt, is Guido Convents' (1998) overzichtsbijdrage over film in de *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*. Waar Convents voor de periode tot de Tweede Wereldoorlog een summiere maar gedegen analyse van de relatie tussen film en Vlaamse beweging verschaft, blijkt de beschrijving van de hierop volgende decennia echter een stuk ontoereikender.¹⁸ Convents gaat niet verder dan een schets van de filmproductie en -cultuur in Vlaanderen en het (onvolledig) vermelden van enkele films die thematisch inspiratie halen uit de Vlaamse beweging. Ter verantwoording geeft Convents (1998, p. 1150) hierbij terecht aan dat nauwgezet onderzoek op dit vlak voor de naoorlogse periode ontbreekt. Hoewel er wel een aantal algemene overzichtswerken over de Vlaamse en Belgische filmproductie

¹⁶ Ook in de tweede helft van de 20^{ste} eeuw waren er expliciet Vlaams-nationalistisch geëngageerde filmactiviteiten, meer bepaald van Frans Lauriks, wiens archief in het ADVN bewaard wordt (Seberechts, 2008). Voor zover wij weten, is hier echter nog geen onderzoek naar gebeurd.

¹⁷ Niet-gepubliceerde licentieoverhandelingen en masterproeven werden hier echter niet bij gerekend. Zo kunnen we wijzen op een licentieoverhandeling over de filmactiviteiten van Hein Beniest tussen 1956 en 1962, gericht op de bevordering van het ABN bij (voornamelijk) de Vlaamse jeugd (Gray, 2005), of een licentieoverhandeling die het "typisch Vlaamse" in de Vlaamse filmproductie tracht te onderzoeken (L. Wauters, 1984).

¹⁸ De ontoereikendheid van Convents' overzicht van de relatie tussen film en Vlaamse beweging blijkt bijvoorbeeld uit het gebrek aan enige vermelding van de cineast Hein Beniest.

verschenen die aandacht besteden aan de relatie tussen film en culturele en nationale identiteit (zie bv. Everaerts, 2000; Mosley, 2001; Sojcher, 1999a), geldt deze observatie vandaag nog steeds. Het voorliggende proefschrift wil hieraan tegemoetkomen.

Deze vaststelling kunnen we kaderen binnen een meer algemeen euvel in het onderzoek naar de meer recente Vlaamse beweging. Voor de periode vanaf de jaren 1960 en 1970 tot nu gaat de aandacht immers voornamelijk uit naar een politieke focus, zoals de partijpolitieke ontwikkelingen, het voortschrijdende staatsvormingsproces, de taalwetgeving en andere politieke communautaire kwesties, zowel vanuit historisch, politicologisch, sociologisch als juridisch oogpunt (De Wever, 2013, p. 68; Witte, 2003). Zoals blijkt uit de historiografische overzichtsartikelen over de Vlaamse beweging, blijft het onderzoek naar het recente cultureel nationalisme in Vlaanderen tot nog toe zeer beperkt (Beyen, 2005; De Wever, 2003, 2013; Tollebeek, 1998; Van Velthoven, 2007).¹⁹ Dit hangt wellicht samen met de geschetste evolutie naar een gemoderniseerd, minder uitgesproken en nationalistische Vlaamse identiteitsconstructie in het culturele discours. We wezen er echter op dat deze Vlaamse identiteitsconstructie een blijvende maatschappelijke relevantie kent, ook net omwille van haar verminderde zichtbaarheid en het toenemende belang van vormen van alledaags en “banaal” nationalisme. Ook het recente cultureel nationalisme verdient dan ook meer academische aandacht, om zo tot een beter begrip van de ontwikkeling van de Vlaamse identiteitsconstructie te komen. Het voorliggend proefschrift, met als onderzoeksperiode 1964-2002, wenst alvast een deel van deze leemte in te vullen door de relatie tussen film, overheid en nationale identiteit in Vlaanderen onder de loep te nemen.

2.7 Besluit

In lijn met onze algemene conceptualisering van nationale identiteiten zien we de Vlaamse identiteit als een dynamische historische, sociale en discursieve constructie. Over het beschouwen van de Vlaamse identiteit als een nationale identiteit bestaat in het academische en het publieke debat geen eensgezindheid. De Vlaamse identiteit wordt dan soms een “subnationale” of een “regionale” identiteit genoemd, aangezien Vlaanderen geen onafhankelijke staat vormt. In het vorige hoofdstuk toonden we echter aan dat een soevereine staat geen voorwaarde is om te spreken over nationalisme en dus over de vorming van een nationale identiteit. Het streven naar politieke erkenning voor de natie is in dit opzicht belangrijker. Van bij het ontstaan van de Vlaamse beweging, na de inrichting van de Belgische staat, was dit streven aanwezig door de focus op erkenning voor de Nederlandse taal en het ingaan tegen de

¹⁹ Het hoger geciteerde vrij uitgebreide onderzoek naar de relatie tussen televisie en Vlaamse natie- en identiteitsvorming geldt hierbij als een belangrijke en voor dit proefschrift erg relevante uitzondering.

Franstalige dominantie. Wel is het zo dat we het Vlaams nationalisme gedurende de 19^{de} eeuw moeten kaderen binnen een ruimer en niet-tegenstrijdig Belgisch nationalisme, waardoor we voor deze periode inderdaad ook over een Vlaams subnationalisme kunnen spreken. Na de Eerste Wereldoorlog werd het Belgisch nationalisme verdrongen door een steeds dominanter en exclusiever Vlaams nationalisme. De Vlaamse beweging groeide uit tot een massabeweging, waarbij het politieke streven zich verruimde van taalrechten naar een grotere bestuurlijke soevereiniteit voor Vlaanderen. Het maatschappelijke draagvlak hiervoor werd in sterke mate bevorderd door de constructie van een Vlaamse identiteit via een nationaal discours. De in het vorige hoofdstuk onderscheiden constitutieve kernelementen, zoals de voorstelling van een eigen territorium en een hieraan verbonden homogene volksaard en constructie van “de ander”, een gemeenschappelijke taal en cultuur en een gedeeld glorieus verleden, speelden een belangrijke rol bij de Vlaamse natievorming. Deze werd gaandeweg dominanter dan de Belgische natievorming.

Vanaf de jaren 1960 vertaalde de ruimere ingang van een Vlaamse identiteit zich op politiek vlak in de omvorming van een Belgische unitaire naar een federale staat. In combinatie met de economische en culturele ontwikkelingen evolueerde de welvarende Vlaamse gemeenschap hierbij van *underdog* naar dominante gemeenschap in België. Mede onder invloed van de globalisering en de postmoderniteit zorgde dit in de loop van de tweede helft van de 20^{ste} eeuw voor een veranderende Vlaamse identiteitsconstructie. Deze kende een meer zelfzekere en zelfbewuste invulling, wat zowel tot een vermindering van een uitgesproken nationalistisch discours als tot een opener, meer pluralistische en minder essentialistische voorstelling van de Vlaamse identiteit leidde. Tegelijk bleef echter een etnocultureel en homogeen Vlaams identiteitsbeeld in de maatschappij aanwezig, met vanaf het einde van de jaren 1980 ook een sterke heropleving hiervan op politiek niveau. In onze analyse zullen we dan ook bijzondere aandacht besteden aan de vraag of, en op welke manier, deze evoluties zich vertaalden in de ontwikkeling van de rol van het filmbeleid in het stimuleren van een Vlaamse identiteit.

3 Film en natie

Le XX^e siècle aura marqué l'apogée d'une société des nations. (...) Le XX^e siècle aura été [aussi] celui du cinéma, qui s'est affirmé à la fois comme loisir de masse, comme nouveau mode de création artistique et comme producteur des mythologies de son temps. Il y a donc solidarité entre l'histoire des nations et celle du cinéma. Mais cette solidarité n'est pas seulement historique, elle est ontologique. Il existe une communauté de nature entre la nation et le cinéma: nation et cinéma existent, et ne peuvent exister, que par un même mécanisme: la projection.

- Jean-Michel Frodon (1998, pp. 11-12)

In het bovenstaande citaat merkt Frodon (1998) niet enkel een historische link op tussen film en natie, maar ook een ontologische link. Film en natie kunnen volgens Frodon slechts bestaan via eenzelfde mechanisme: projectie. Dit is niet enkel te verstaan als het aanbieden van beelden, maar ook van abstracte ideeën. Film biedt een geconstrueerde projectie opgebouwd uit selectieve en gemanipuleerde elementen uit de realiteit, die worden aangevuld met louter fictieve elementen. De natie doet hetzelfde. Los van deze intrigerende parallel blijft wel de vraag bestaan hoe film en natie precies gerelateerd zijn. In de vorige hoofdstukken argumenteerden we dat discursieve processen ten grondslag liggen aan de constructie van een nationale identiteit, specifiek voor dit proefschrift de Vlaamse identiteit. We wezen hierbij reeds enkele malen op het belang van de media, die een belangrijke bijdrage aan het nationale discours kunnen leveren. In dit hoofdstuk vernauwen we de focus tot het filmmedium en de relatie met het nationale vraagstuk. Aangezien het begrip “nationale cinema” hierbij een centrale, maar tevens problematische plaats inneemt, zetten we eerst het ruimere nationale cinema-debat uiteen (3.1). Zowel de concrete invulling van het nationale cinema-concept, de aanhoudende relevantie ervan als de relatie met het nationale vraagstuk worden ter discussie gesteld. Vervolgens gaan we dieper in op de relatie tussen film en de constructie van nationale identiteiten (3.2). In een laatste sectie lichten we de rol van het filmbeleid in dit proces nader toe (3.3).

3.1 Nationale cinema

Dit proefschrift richt zich specifiek op de relatie tussen het nationale vraagstuk en het filmmedium. Zoals Philip Schlesinger (2000, p. 24) aangeeft, kunnen we dit soort onderzoek binnen een omvangrijke onderzoekstraditie plaatsen die ressorteert onder het concept “nationale cinema”. Hoewel slechts een

beperkt deel van deze onderzoekstraditie zich expliciet richt op de relatie tussen film en nationale identiteit, zetten we dan ook eerst het ruimere nationale cinema-debat uiteen. Binnen het academische debat bestaat er een grote discussie over de precieze invulling, betekenis en relevantie van het nationale cinema-concept, dat gekenmerkt wordt door conceptuele ambiguïteit. Een eerste problematiek is dat vele studies, nog meer dan reeds het geval is binnen het algemene nationalismedebat, uitgaan van een congruentie tussen natie en staat. Bij de conceptualisering van nationale cinema's wordt dan ook vaak (impliciet of expliciet) vanuit een louter staatskundig perspectief vertrokken. Deze staatskundige benadering wordt nog bevorderd doordat in het Engels "nation" dikwijls als synoniem voor "staat" wordt gebruikt. Vertrekkende vanuit dit perspectief kunnen we de Vlaamse cinema niet als een nationale cinema beschouwen, maar enkel als een regionale cinema. Zoals Philip Rosen (1996, p. 392) opmerkt, zou het in deze context dan ook juister of op zijn minst duidelijker zijn om van "state cinemas" te spreken, of, zoals Stephen Crofts (1998, p. 386) doet, over "nation-state cinemas", in plaats van over nationale cinema's. In de voorgaande hoofdstukken hebben we het natiebegrip echter ruimer dan louter staatskundig geconcipieerd, waardoor we ook over een Vlaamse natie kunnen spreken. Dit brengt met zich mee dat we het nationale cinema-concept opentrekken naar niet-statelijke of regionale cinema's, zoals de Vlaamse cinema.¹ Hiermee sluiten we aan bij een relatief recente trend om regionale cinema's zoals die van Quebec (MacKenzie, 2004; B. Marshall, 2001), Schotland (J. Murray, 2007; Petrie, 2000), Baskenland (A. Davies, 2009) of Catalonië (D'Lugo, 1991) als "nationale cinema's" te benaderen. Jerry White (2004, p. 224) argumenteert in dit verband dat "Québec, Scotland, Chechnya, Kurdistan, and Tibet are all repositories of national identity (...) Similarly, they are all potentially viable locations for a national cinema".² Dit sluit echter niet uit dat deze cinema's ook als deel van een ruimere (al dan niet met een staat corresponderende) nationale cinema kunnen geconceptualiseerd worden. De Vlaamse cinema kunnen we dan tevens als onderdeel van de Belgische nationale cinema beschouwen. De opkomst van een dergelijke niet-exclusief staatskundige benadering van het nationale cinema-concept neemt nog steeds een erg beperkte plaats in binnen het nationale cinema-debat. Dit neemt echter niet weg dat het grootste deel van de impliciet of expliciet staatskundig georiënteerde nationale cinema-literatuur haar relevantie behoudt voor onze ruimere benadering van nationale cinema. Eerder dan de politieke of geografische afbakening staat hierbij de inhoudelijke invulling van het nationale cinema-concept ter discussie.

¹ Deze logica volgend, zouden we de Vlaamse cinema niet enkel als een regionale cinema, maar sinds 1993 ook als een "deelstaatcinema" kunnen beschouwen.

² Dit brengt ook met zich mee dat een specifiek afgebakend territorium geen voorwaarde hoeft te zijn om te spreken van een nationale cinema. White (2004, p. 225) wijst hierbij op de Jiddische cinema en de Noord-Amerikaanse Aboriginal cinema. In het overgrote deel van de gevallen kunnen we echter wel over een min of meer welomlijnd geografisch territorium spreken, mits inachtneming van historische verschuivingen.

3.1.1 Traditionele benaderingen

Vanuit historisch oogpunt nam de problematisering van het nationale cinema-concept pas een aanvang vanaf de jaren 1980. Voorheen werd het nationale cinemabegrip vrij vanzelfsprekend en zonder veel nuancering gehanteerd om te verwijzen naar de filmproductie uit een bepaald land. Deze productionele conceptie van nationale cinema nam reeds erg vroeg een belangrijke plaats in binnen het schrijven en denken over film. Volgens Kristin Thompson (1996, p. 259) werd de statelijke herkomst van films vanaf het decennium na 1915 een dominante structurerende categorie in het schrijven over film. Zo was de hoofdstukkenindeling in Paul Rotha's (1930) *The film till now* georganiseerd op basis van een aantal landen. Ook de meeste latere filmgeschiedenissen zouden deze aanpak huldigen, "treating cinema like literature or fine art and comparing the relative strength of different 'national schools'", aldus Ian Christie (2013, p. 21). Dit proces werd bovendien bevorderd door de komst van filmregulering in het Europa van de jaren 1920, meestal ingegeven door de wil om de lokale productie te beschermen tegenover de Amerikaanse dominantie. Hierdoor kregen films vanuit juridisch oogpunt een nationaliteit toegekend. Zoals vandaag de dag nog steeds vaak het geval is, duidde "nationale cinema" dus in de eerste plaats op een manier van categoriseren op staatskundige leest. Rosen (1996, p. 387) noemt dit een "heuristisch" gebruik van de notie nationale cinema: "the category of the national functions as an enabling, organizing, descriptive and/or explanatory concept for film analysis, historiography, pedagogy, and so forth" (zie ook Walsh, 1996, p. 5).

Geïnspireerd door Andrew Higsons (1989) invloedrijke indeling van nationale cinema-benaderingen kunnen we binnen de productionele conceptie van nationale cinema traditioneel een economische, een artfilm- en een tekstuele onderzoeksbenadering onderscheiden.³ Bij de economische benadering ziet Higson (1989, p. 36) "a conceptual correspondence between the terms 'national cinema' and 'the domestic film industry'". De aandacht gaat hierbij uit naar de plaats van de filmproductieactiviteiten, de nationaliteit van de filmmakers, de betrokken productiemaatschappijen en de filmfinanciers. Met de term nationaal wordt dan enkel bedoeld op een territorium waarbinnen er filmactiviteiten plaatsvinden. Diverse overheden maken vaak gebruik van een dergelijke economische benadering om te bepalen welke films er onder het filmbeleid vallen.

³ Higson (1989) onderscheidt naast deze drie benaderingen ook nog een vertonings- of consumptiegerichte benadering van nationale cinema. In tegenstelling tot de economische, artfilm- en tekstuele benadering vertrekt deze consumptiegerichte benadering echter niet van een productionele basisbenadering (films afkomstig uit een bepaald territorium) om het corpus van te bestuderen films af te bakenen. Higsons vertoningsgerichte benadering komt verderop aan bod.

Bij heel wat studies onder de noemer nationale cinema worden echter niet alle filmproducties uit een bepaald territorium in rekening gebracht. In studies als die van Rotha en vele andere filmgeschiedenissen gaat de aandacht in de eerste plaats uit naar de meest kwalitatieve en innovatieve films die geprezen worden door filmcritici (zie ook Chapman, 2013, pp. 9-10). Higson (1989, p. 37) spreekt in dit verband over “a criticism-led approach to national cinema”, waarbij nationale cinema herleid wordt tot de “quality art cinema” uit een bepaalde regio of staat. Binnen een Europese context worden artfilms vaak in contrast geplaatst met Hollywoodfilms, waardoor ook het nationale cinema-concept op zich in relatie tot Hollywood wordt beschouwd. Deze artfilmbenadering van het nationale cinema-concept bleef grotendeels dominant toen de academisering van filmstudies in de jaren 1960 een doorbraak kende (Hjort & MacKenzie, 2000a, pp. 2-4). Samen met de auteurtheorie werden nationale cinema’s de richtinggevende elementen binnen curricula aan Noord-Amerikaanse universiteiten. Op die manier groeiden het nationale cinema- en het auteursconcept niet enkel uit tot hoekstenen binnen filmstudies, maar ook binnen de ruimere Europese filmcultuur (bv. in de filmkritiek, promotie en filmfestivals) en het filmbeleid (zie Elsaesser, 2005; Hediger, 2006). Nationale cinema’s werden hierbij goeddeels ingevuld als de verzameling van “grote werken” en “grote auteurs”. Ingmar Bergman gold dan als een synoniem voor de Zweedse cinema, Jean-Luc Godard en François Truffaut voor de Franse cinema, en Howard Hawks en John Ford voor de cinema van de Verenigde Staten (Hjort & MacKenzie, 2000a, p. 3).

Behalve deze economische en artfilmbenaderingen onderscheidt Higson (1989, p. 37) ook een tekstuele benadering van het nationale cinema-concept, waarbij de relatie tussen films en nationale identiteit centraal staat. Deze benadering stelt vragen naar waarover de films uit een bepaalde regio of staat gaan, of zij er een gedeelde stijl en wereldbeeld op nahouden en welke representaties van een nationale identiteit zij aanbieden. Tot in de jaren 1980 werd bij deze benadering vaak verondersteld dat films geproduceerd in een bepaalde natie iets essentieels reflecteerden over deze natie (Elsaesser, 2005, p. 60). Zo trachtte Siegfried Kracauer (1947) in zijn bekende werk *From Caligari to Hitler* de Weimarcinema te linken aan “deep layers of collective mentality” (Kracauer, 1947, p. 6).⁴ Ook diverse andere nationale cinema-studies keken naar de specifieke eigenschappen van een nationale cultuur en hoe deze als een coherente nationale identiteit uitgedrukt of gereflecteerd werden in de filmproductie, met corresponderende onderscheidende nationale cinematografische conventies. Thomas Elsaesser (2005, p. 64) spreekt hierbij over “the period when national cinema connoted a nation’s unconscious deep-structure”. Alle films uit een bepaalde natie zouden dan uitdrukking geven aan een “nationale essentie” (Berry, 1998, pp. 129-130; 2006, p. 154; zie ook Yoshimoto, 1991, p. 242).

⁴ Een andere vaak geciteerde studie naar de link tussen de psychologische geschiedenis van een natie en haar filmproductie is die van Wolfenstein en Leites (1971).

3.1.2 Nationale cinema herdacht

In het licht van onze constructivistische natiebenadering is dit uiteraard een hoogst problematische visie op de relatie tussen film en nationale identiteit. De essentialistische benadering werd geleidelijk aan bekritiseerd toen er vanaf de jaren 1970 binnen filmstudies een toevloed ontstond aan wat David Bordwell en Noel Carroll (1996) “grand theories” noemen, zoals semiotische, psychoanalytische, structuralistische en feministische denkkaders (Hjort & MacKenzie, 2000a, p. 3). Vanaf de jaren 1980 werd het nationale cinema-concept in het algemeen fundamenteel in vraag gesteld. Er verschenen steeds meer publicaties die theoretische kaders en conceptualiseringen boden en tot een beter begrip trachtten te komen van “what it may mean to speak of cinema as a national cultural practice”, aldus Valentina Vitali en Paul Willemen (2006a, p. 4). Enkele van de meest vooraanstaande bijdragen op dit vlak waren die van Rosen (1984), Higson (1989, 1995), John Hill (1992, 1997), Susan Hayward (1993), Crofts (1993) en Willemen (1994). De prominentie van het nationale cinema-debat binnen filmstudies bleek niet alleen uit afzonderlijke publicaties, maar ook bijvoorbeeld uit een dubbele speciale editie van het tijdschrift *Film History* in 1996 (zie Langer, 1996; K. Thompson, 1996), diverse anthologieën (Hjort & MacKenzie, 2000b; Vitali & Willemen, 2006b; A. Williams, 2002b) en de oprichting van een *National cinemas book series* geredigeerd door Hayward.⁵ Ondanks deze levendige problematisering van het nationale cinema-concept merken Vitali en Willemen (2006a, p. 4) op dat de meeste auteurs op een onkritische en vanzelfsprekende manier gebruik blijven maken van de term nationale cinema (zie ook Choi, 2011, p. 174).

Elsaesser (2005, p. 63) stipt de opgang van cultural studies aan als een cruciale factor voor het problematiseren van het nationale vraagstuk binnen filmstudies. De cultural studies-invloed bracht een sterk constructivistische benadering met zich mee, terwijl filmstudies voorheen voornamelijk vanuit essentialistische denkkaders naar nationale cinema's keken. Dit constructivisme werd in sterke mate bevorderd door de opkomst van constructivistische nationalismetheorieën in de jaren 1980, die vrij snel werden opgepikt binnen film-, media- en cultural studies (Crofts, 1998, pp. 385-386). Ten slotte kunnen we wijzen op het belang van de revisionistische filmgeschiedenis (zie 3.3) die binnen filmstudies aan veld won (zie bv. Allen & Gomery, 1985). Het was immers binnen deze academische stroming dat de eerste publicaties verschenen die de herdenking van het nationale cinema-concept op gang trokken (zie bv. Buscombe, 1981; Elsaesser, 1984; Rosen, 1984).

⁵ Tussen 1993 en 2008 publiceerde Routledge dertien originele volumes (rond Franse, Italiaanse, Australische, Britse, Noordelijke, Duitse, Canadese, Spaanse, Ierse, Chinese, Mexicaanse, Braziliaanse en Zuid-Afrikaanse nationale cinemas's) en drie herziene edities (de Franse, Duitse en Britse cases) in deze reeks. Behalve deze Routledge-reeks verschenen er (tot op vandaag) nog diverse andere boeken die “national cinema” in de titel dragen.

De groeiende academische aandacht voor het nationale cinema-concept zorgde er onder andere voor dat de drie traditionele nationale cinema-benaderingen bekritiseerd en/of genuanceerd werden. Voornamelijk Higsons artikel *The concept of national cinema* uit 1989 leverde hier een belangrijke bijdrage toe. De economische benadering werd geconfronteerd met de complexiteit van de nationaliteit van een film. De filmindustrie wordt immers gekenmerkt door internationale financiering, coproducties en internationaal mobiele filmmedewerkers (Hediger, 2006). Sinds de jaren 1980 is er ook op een beleidsniveau, voornamelijk binnen een Europese context, een versterkte transnationalisering gaande. De zich steeds verderzettende globalisering draagt enkel bij tot deze tendensen. Thompson (1985, p. 168) stelt in dit verband dat “few national cinema industries operate in isolation; through foreign investment, competition and other types of influence, outside factors will almost invariably affect any given national cinema”. Het geografisch indelen van films vormt dus een erg kunstmatige aangelegenheid. Deze productieel-economische bedenkingen gaven een sterke impuls aan het denken over cinema in transnationale termen (we komen hier onder 3.1.3 op terug).

Wat betreft de artfilmbenadering, boogt Higson (1989) op het werk van Elsaesser (1989) om op een paradox te wijzen binnen deze visie op nationale cinema. Hij stelt vast dat een film meestal pas tot de nationale artcinema gaat behoren wanneer de film hoge ogen gooit binnen een internationaal circuit van filmfestivals en arthouses. Een tweede, meer fundamentele opmerking die Higson heeft over de artfilmbenadering is dat populaire en andere niet-artfilms uitgesloten worden van de nationale cinema. Ook Hayward (2005, p. xi) en Ginette Vincendeau en Richard Dyer (1992, p. 1) uiten de kritiek dat werken die zogenaamd handelen over een nationale cinema al te vaak over de populaire filmcultuur heen kijken. Desalniettemin kent de artfilminvulling van het nationale cinema-concept tot op de dag van vandaag navolging (Van Gorp, 2010, p. 50).

Met betrekking tot de tekstuele benadering van het nationale cinema-concept werd de essentialistische invulling van het natie- en nationale identiteitsgegeven en de rechtlijnige reflectie hiervan in films verworpen (Hayward, 2000a, p. 91). Een studie als die van Kracauer (1947) werd bijvoorbeeld aangewreven de interne diversiteit te negeren, zowel in de nationale identiteit als in de Weimarfilms (zie bv. Rosen, 1984, p. 72). Elsaesser (2005, p. 64) stelt dat het gevaar van dergelijke studies niet enkel schuilt in een essentialistisch begrip van nationale identiteit, maar ook in een tautologisch uitgangspunt, “insofar as only those films tended to be selected as typical of a national cinema which confirmed the pre-established profile”. De oplossing hiervoor ligt in een constructivistische opvatting die de complexiteit van de bijdrage van films aan een discursieve nationale identiteitsvorming erkent (Berry, 1998; Hayward,

2000a).⁶ Volgens Mette Hjort en Scott MacKenzie (2000a, p. 4) moet nationale cinema dan ook begrepen worden als een dynamische strijdplaats onderhevig aan diverse factoren: “[f]ilms (...) do not simply represent or express the stable features of a national culture, but are themselves one of the loci of debates about a nation’s governing principles, goals, heritage and history”. Films bieden dus geen rechtlijnige reflectie van de realiteit, maar zijn steeds geconstrueerd. Binnen de complexe relatie tussen films en de samenleving onthullen films wel iets over de culturele omstandigheden waarin de films tot stand kwamen en waarin het publiek de films zag (zie bv. Belton, 1994), maar zoals Janet Staiger (2004, p. 128) stelt: “any relation of a text to its social context is complex, mediated, and decentered”.

Daarnaast staken ook meer algemene kritieken op het nationale cinema-concept als geheel de kop op. Zo argumenteerde Higson (1989) dat nationale cinema-studies te weinig aandacht hadden voor het publiek en elementen als distributie en vertoning (zie ook Christie, 2013; Elsaesser, 2005, pp. 35-56). Hij stelde dan ook een alternatieve vertonings- of consumptiegerichte benadering voor, waarbij het nationale cinema-concept duidt op alle films die binnen een welomlijnde natie in circulatie zijn. Ook (en meestal zelfs voornamelijk) in het buitenland geproduceerde films (vaak grotendeels Hollywoodfilms) behoren dan tot de “nationale cinema”. Deze benadering breekt dus met de productionele basis die de andere nationale cinema-benaderingen kenmerken, en vertrekt voluit van het “nationaal publiek”. Naast de vertoonde films en het publiek dient de aandacht hierbij ook uit te gaan naar de in de natie circulerende discoursen over film. Voor Hill (1992, p. 14) is het opnemen van buitenlandse films echter een brug te ver. Hill wijst er terecht op dat Higsons consumptiegerichte benadering eerder op de ruimere filmcultuur in een bepaalde natie betrekking heeft dan op diens “cinema”, in de zin van de filmproductie. Hill, en op een impliciete manier nagenoeg alle andere nationale cinema-auteurs, pleiten ervoor het nationale cinema-concept blijvend in productionele termen te benaderen. Overigens gaat ook Higson zelf in zijn later werk over Britse nationale cinema steeds op Britse filmproducties focussen (zie bv. Higson, 1995, 2003, 2006, 2011).

Het productionele perspectief bleef dus aangehouden binnen nationale cinema-studies, maar Higsons consumptiegericht pleidooi had wel het positieve effect dat er meer aandacht kwam voor de receptie van films. Deze verruiming van de focus van nationale cinema-studies liet zich ook op andere vlakken voelen. Voorheen werd hoofdzakelijk naar de tekstuele aspecten van filmproducties gekeken. Mede onder invloed van de revisionistische filmgeschiedschrijving (zie 3.3) kwamen hier vanaf de jaren 1980 diverse

⁶ Ondanks de sterk doorgedrongen constructivistische inzichten stelt Berry (1998, p. 134) dat essentialistische benaderingen van nationale cinema nog steeds vaak opduiken, hoewel dit niet altijd op die manier bedoeld is. Berry verwijst hierbij bijvoorbeeld naar Brownes (1996, p. 1) uitspraak dat “a common cultural tradition (...) stands behind and forms Chinese cinema as a whole”.

categorieën bij, zoals het publiek en de kritische receptie, de distributie en vertoning, de productiecontext en de industriële aspecten, de rol van de overheid en de lokale en internationale markten waarin de films circuleren (Crofts, 1998, pp. 386-389).

Een kritiek waar de revisionistische studies in veel mindere mate aan tegemoetkwamen, was het eurocentrisme van het nationale cinema-debat. Soms leek de discussie zich zelfs quasi volledig op Groot-Brittannië toe te spitsen (zie ook Higson, 2000b, p. 63). Crofts' (1998) conceptualisering tracht het debat open te trekken naar niet-Westerse contexten, maar alleen al het gebruik van Westers-geïnspireerde theoretische kaders zoals die van Gellner, Anderson en Smith werkt een eurocentrische vooringenomenheid in de hand. Een studie van Will Higbee (2012), die Partha Chatterjees (1993) postkoloniale nationalismetheorie aanwendt om het nationale cinema-concept te "ont-westersen", geldt hierbij als een uitzondering.

3.1.3 Transnationale cinema

Vanaf de jaren 1990 werd het nationale cinema-concept niet enkel meer herdacht, maar werd ook de integrale relevantie ervan fundamenteel in vraag gesteld. Binnen filmstudies ontstond er een tendens om eerder het concept van een "transnationale cinema" voorop te stellen (zie bv. Berry, 1993).⁷ De interactieve relatie met Hollywood, maar ook met andere nationale cinema's, wijst op een fundamenteel transnationaal aspect eigen aan nationale cinema's. Eerder wezen we reeds op de economisch gerelateerde transnationale dimensies die nationale cinema's kenmerken. Niet alleen de mobiliteit van filmmakers en internationale financierings-, coproductie- en filmbeleidstendensen zijn hierbij belangrijk. Ook de distributie- en vertoningsmechanismen leggen het transnationale karakter van een nationale cinema bloot. Op tekstueel vlak vallen er eveneens vaak elementen te onderscheiden die een nationaal referentiekader overstijgen. Al deze transnationale aspecten gelden doorgaans des te sterker bij de filmpraktijken van diaspora, postkoloniale en zogenaamde ballingschapsfilmmakers (Berghahn & Sternberg, 2010; Naficy, 2001). Bovendien zorgde de algemene toenemende globalisering voor zowel internationale als lokale krachten die het primaat van het nationale niveau ondermijnden. Al deze ontwikkelingen maken het nationale cinema-concept extra problematisch en vragen om meer aandacht voor het transnationale aspect (Bergfelder, 2005).

Heel wat transnationale cinema-studies focussen op vrij recente filmpraktijken, maar Tim Bergfelder (2000) beklemtoont dat transnationale dimensies reeds sinds de beginjaren van het filmmedium aanwezig

⁷ Soms worden ook termen als postnationale cinema of supranationale cinema gehanteerd (zie bv. Bergfelder, 2005; Higson, 2000a). Niettegenstaande het feit dat er hierbij vaak andere accenten gelegd worden, kunnen we deze benaderingen toch samen nemen onder de koepelterm transnationale cinema.

zijn binnen diverse filmproducties (zie bv. Higson, 2010; Higson & Maltby, 1999; Sedgwick & Pokorny, 2010). Toch lijkt het erop dat het transnationale aspect, parallel met de intensifiërende globalisering en postmoderniteit, sterker is geworden gedurende de voorbije decennia (Ezra & Rowden, 2006a, p. 1). Higson (2011, p. 4) ziet in dit verband “an acceleration of those transnational tendencies in the contemporary period, in the so-called era of globalisation”. Tegelijk beklemtonen diverse van de meest vooraanstaande transnationale cinema-auteurs zelf de blijvende relevantie van nationale cinema als een analytisch concept (zie bv. Berry, 2010; Higbee & Lim, 2010).⁸ Ondanks de transnationale tendensen verdwenen nationale aspecten immers niet van de radar. In lijn met wat we eerder omschreven als de global-local nexus (zie 1.5) ziet Berry (2006, p. 149) de volharding van het nationale zelfs bevordert door transnationale tendensen. Mette Hjort en Duncan Petrie (2007b, p. 13) argumenteren dan ook dat “the emphasis on a more transnational perspective in cinema studies coexists with, and sometimes even articulates, an abiding interest in national phenomena that are sustained by the very forces that threaten them”. Zo blijft er een grote bezorgdheid bestaan over de bescherming van de nationale filmproductie en -cultuur tegenover de blijvende Hollywooddominantie op diverse markten (Berry, 2006, pp. 149-150).

Belangrijk voor dit proefschrift is dat dit zich het sterkst uit op het overheidsniveau, dat in sterke mate bijdraagt aan de organisatie van filmindustrieën. Overheden blijven immers strategieën ontwikkelen om economische en culturele belangen in hun territorium te verdedigen of te promoten. Petrie (2000, p. 154) beklemtoont hierbij dat het institutionele overheidskader het voortbestaan van het nationale cinema-concept sterk bevordert (zie ook Hayward, 2000b, p. 103; Hediger, 2006, p. 40). Dit blijkt bijvoorbeeld uit de aanwezigheid van overheidsagentschappen op filmmarkten en filmfestivals die hun nationale cinema promoten (Christie, 2013, p. 19). Higson (2000b, p. 69) stelt dan ook dat “at the level of policy, the concept of national cinema still has some meaning”. Sinds de jaren 1980 vindt ook op dit vlak wel een grotere transnationalisering plaats, met Europese filmgerichte overheidsinitiatieven Eurimages en de MEDIA-programma's. Toch vormen landelijke of regionale filmsteun nog steeds de hoekstenen voor de filmproductie in diverse Europese landen en regio's.

Ook de ruimere Europese filmcultuur is tot op heden sterk onderhevig aan het denken in termen van nationale cinema (zie bv. Elsaesser, 2005). De groeiende coproductiestructuren en internationale filmverspreiding hebben niet voor een verminderd gebruik van nationale labels gezorgd, noch in de marketing van de films, noch in de kritische receptie ervan (Nebesio, 2011, p. 475). Ulf Hedetoft (2000) toont bijvoorbeeld aan hoe filmcritici en andere *gatekeepers* in het distributie- en vertoningsproces de

⁸ Deze auteurs schrikken er dan ook niet voor terug om het nationale cinema-concept in andere publicaties te blijven hanteren (zie bv. Berry, 1998; Berry, 2006; Berry & Farquhar, 2001; Higbee, 2012).

films “nationaliseren” voor het publiek. In dezelfde lijn wijst Randall Halle (2006, p. 254) erop dat het voornamelijk de meest zichtbare factoren zijn, zoals de taal, acteurs en eventueel de regisseur van de film, die de gepercipieerde nationaliteit van de film bepalen voor het publiek. Complexe internationale financieringsconstructies en de buitenlandse nationaliteit van diverse filmmedewerkers spelen hier veel minder een rol in.

Het verschijnen van anthologieën als die van Ezra en Rowden (2006b) en Durovicová en Newman (2010) en de oprichting van het tijdschrift *Transnational Cinemas* in 2010 bewijzen de groeiende inburgering van het transnationale cinema-concept. Tegelijk blijft het nationale cinema-concept haar relevantie en tevens haar dominantie behouden binnen filmstudies. Volgens Hjort en Mackenzie (2000a, p. 2) schuilt de oplossing dan ook niet in het verwerpen van het concept nationale cinema, maar eerder in het verfijnen ervan (zie ook Meers, 2006, p. 754). Hiermee zitten zij op dezelfde lijn als White (2004, p. 220), die stelt dat een categorisering van het wereldwijde filmgebeuren in nationale cinema’s om analytische redenen nog steeds erg relevant kan zijn, maar dat er met de diverse inzichten uit de transnationale cinema-studies rekening moet gehouden worden. Zoals Sabine Hake (2002, p. 2) stelt, moeten nationale cinema-studies dan ook aandacht schenken aan “tensions among national, regional, and local traditions; among national, international, and global perspectives” (zie ook Noble, 2005, p. 23; Street, 2009, pp. 2-3).

3.1.4 Het nationale in nationale cinema

Een van de belangrijkste bedenkingen bij de herziening van het nationale cinema-concept vanaf de jaren 1980, heeft betrekking op het gevaar van reductionisme dat steeds met categorisering en gepaard gaat. Rosen (1996, p. 389) merkt in dit verband op dat de idee van een nationale cinema dienst doet als een simplificerend label: “it allows the historian to *name*. This name (...) colligates an impossibly large number of postulated historical existents (...), and thereby grounds the claims to coherence of an account of those existents”. Het benadrukken van de gelijkenissen tussen films door ze als deel van een gemeenschappelijke nationale cinema te zien, gaat ten koste van de diversiteit die zo goed als altijd aanwezig is binnen een bepaalde filmproductie (zie ook Walsh, 1996, p. 12). Christopher Faulkner (1994, p. 7) waarschuwt er dan ook voor dat “to construct the history of a nation or national cinema as coherent, unified, homogeneous, is to lend support to its erasure of difference and to the maintenance of a centrist and neo-conservative cultural politics”. Precies omwille van het gevaar van simplificering dat het toekennen van een nationaal label met zich meebrengt, argumenteert Higson (1989, p. 37) dat discoursen over “nationale cinema’s” per definitie essentialistisch en homogeniserend zijn: “[t]o identify a national cinema is first of all to specify a coherence and a unity; it is to proclaim a unique identity and a stable set

of meanings”.⁹ Een bepaalde filmproductie aanduiden als een “nationale cinema” werkt met andere woorden mythologiserend en hegemoniserend. Higson (1989, p. 43) licht dit toe aan de hand van de Britse case:

“Thus, definitions of British cinema, for instance, almost always involve, on the one hand, the construction of an imaginary homogeneity of identity and culture, an already achieved national identity, apparently shared by all British subjects; and on the other hand, the valorisation of a very particular conception of ‘British cinema’, which involves ignoring whole areas of British cinema history.”

De oplossing hiervoor schuilt erin om steeds de enorme diversiteit van een filmproductie te erkennen. Dit is waar Hill (1992, 1997) voor pleit: een pluralistische visie op het nationale cinema-concept.¹⁰ Hill (1992, pp. 15-16) reageert hiermee tegen Higsons stelling dat het gebruik maken van het concept nationale cinema per definitie homogeniserend zou werken:

“while it is certainly the case that British films have often depended upon and promoted quite restricted notions of national identity, what I want to suggest is that the idea of a national cinema in itself does not necessarily imply this sense of ‘fixity’ (...) What I want to argue instead is that it is quite possible to conceive of a national cinema which is *nationally specific* without being either nationalist or attached to homogenizing myths of national identity”.

Voor Hill moeten films dus niet nationalistisch of homogeniserend zijn om het begrip nationale cinema te hanteren.¹¹ Hill sluit hiermee aan bij Willemens (1994, pp. 209-210) pleidooi om de begrippen “nationale specificiteit” enerzijds en “nationalisme” en “nationale identiteit” anderzijds van elkaar te

⁹ In tegenstelling tot Van Gorps (2010, p. 53) interpretatie van Higsons (1989) artikel is het dus niet zo dat Higson zelf een deels essentialistisch standpunt inneemt. Hij bekritiseert net een dergelijke essentialistische en homogeniserende benadering van films. Wel gaat Higson (2000a, p. 35) later stellen dat hij zich in zijn boek *Waving the flag* (1995) te zeer toespitste op films die binnen een homogeen nationaal discours pasten: “I was perhaps at times rather too ready to find British films presenting an image of a coherent, unified, consensual nation”.

¹⁰ Hill pleit voor een nationale cinema in Groot-Brittannië die erin slaagt de diverse complexiteiten van de Britse maatschappij te vatten. Hill (1999) verwijst hierbij naar de Britse cinema van de jaren 1980, met films die meer aandacht schenken aan diaspora- en immigrantengroepen, alsook aan de Schotse en Welshe elementen in de Britse maatschappij.

¹¹ Hill pleit voor een nationale cinema in Groot-Brittannië die erin slaagt de diverse complexiteiten van de Britse maatschappij te vatten. Hill (1999) verwijst hierbij naar de Britse cinema van de jaren 1980, met films die meer aandacht schenken aan diaspora- en immigrantengroepen, alsook aan de Schotse en Welshe elementen in de Britse maatschappij.

onderscheiden.¹² Willemen (1994, p. 209) geeft hierbij het voorbeeld van de zogenaamde black British cinema: “[t]hey are part of a British specificity, but not of a British nationalism”. Higson (2000b, p. 72) vindt de opdeling in een nationalistische en een nationaal specifieke cinema echter verwarrend en problematisch omdat “het nationale” centraal blijft staan. Higson onderkent wel dat het nationale blijvend relevant is, maar hij contesteert Hills en Willemens opvatting dat culturele specificiteiten steeds in nationale termen dienen benaderd te worden. Hierdoor wordt een nationale identiteit, in dit geval een “Britishness”, immers als vanzelfsprekend beschouwd:

“It seems to gloss over too many other questions of community, culture, belonging and identity that are often either defiantly local or loosely transnational. Concepts like ‘national life’ and ‘national culture’ thus seem destined to imply a homogenising and enclosing tendency” (Higson, 2000b, p. 72).

Hoewel Higson (2000a, pp. 38-40) zich aansluit bij Hills pleidooi om de diversiteit van een filmproductie te erkennen, vindt hij in tegenstelling tot Hill het nationale cinema-concept ontoereikend om deze diversiteit te vatten. Eerder dan getuigend van een fundamenteel verschillende visie, komt de discussie tussen Higson en Hill dan ook deels neer op een terminologische onenigheid over het gebruik en de invulling van het begrip “nationaal”. Terwijl Hill eerder een geografische invulling aanhangt, heeft het nationale voor Higson betrekking op processen gelinkt aan een natie- en nationale identiteitsvorming.

Net zoals Hill gaan diverse studies het nationale in de term nationale cinema enkel gebruiken ter afbakening van een bepaalde filmproductie. In het licht van het eerder geformuleerde simplificerend en homogeniserend gevaar van het gebruik van een label als nationale cinema, dient een dergelijke louter productioneel-staatskundige afbakening uiteraard steeds de diversiteit van een nationale cinema te erkennen.¹³ Het is vanuit deze optiek dat Tom O’Regan (1996, p. 2) de Australische cinema bijvoorbeeld typeert als “a messy affair”. Het is net in deze pluralistische visie dat een groot deel van de problematiek voor de analyse van nationale cinema’s schuilt: “how to do justice to Australian cinema as a hybrid assemblage of diverse elements, statuses and films”, vraagt O’Regan (1996, p. 3) zich terecht af. Tegelijk benadrukt O’Regan, en met hem diverse andere auteurs, dat de erkenning van de diversiteit van een bepaalde filmproductie het zoeken naar dominante kenmerken, patronen en conventies in die

¹² Hill baseert zich hiervoor op een eerdere versie van het geciteerde artikel uit 1994, dat Willemen op de *International Communication Association Annual Conference* te Dublin in 1990 presenteerde. Later zou Willemen (2006) dit artikel deels herwerken, maar de centrale argumenten bleven overeind.

¹³ Hoewel dit in de meeste recente nationale cinema-studies gebeurt, blijven ook al te homogeniserende benaderingen bestaan (voor een voorbeeld, zie Soila, Söderbergh Widding & Iversen, 1998).

filmproductie niet hoeft uit te sluiten. Door op een systematische manier een bepaalde filmproductie te analyseren kan men algemene uitspraken doen over de dominante patronen (zowel op tekstueel als op contextueel vlak) binnen die groep van films. Hiermee vervoegt een groot deel van het nationale cinema-onderzoek een traditie binnen filmstudies waarin Bordwell, Staiger en Thompsons (1985) studie naar de klassieke Hollywoodcinema nog steeds als een onovertroffen standaardwerk geldt. Hierbij wordt niet enkel gekeken naar terugkerende tekstuele patronen zoals genres, stijl en narratie, maar ook naar contextuele factoren zoals de productiemodaliteiten, industriële aspecten, distributie en vertoning, het publiek, discoursen over de films en het filmbeleid. Het bestuderen van diverse categorieën verschaft inzicht in de stijlen en conventies van nationale cinema's en hun relatie met nationale contexten. Ook aandacht voor historische dynamieken is essentieel bij een dergelijke aanpak. De uit deze analyses naar voren tredende kenmerken beschouwt men dan als het "specifiek nationale" van een filmproductie.

Een bekend voorbeeld van een dergelijke aanpak is Haywards (2005) studie naar Franse cinema. Aan de hand van een zevendelige typologie tracht zij de dominante kenmerken in Franse filmproducties te onderscheiden, om zo tot een beschrijving van de "Franse nationale cinema" te komen. Een andere vaak geciteerde typologie is die van Crofts (1993, 1998), waarin hij initieel zeven, en in een latere herziening acht soorten filmproducties onderscheidt die binnen een nationale cinema kunnen voorkomen.¹⁴ Het opstellen van typologieën en het zoeken naar dominante conventies kan op een systematische manier inzicht verschaffen in de complexe dynamieken van een nationale cinema. Tegelijk blijft de kritiek om de hoek loeren dat dergelijke typologieën, zeker wanneer ze ambiëren betrekking te hebben op verschillende nationale cinema's, een erg artificiële en simplificerende oefening vormen die onrecht doen aan de diversiteit in en tussen nationale cinema's (Walsh, 1996, p. 13; White, 2004, pp. 215-217; Zhang, 2004, pp. 1-3).

Zowel bij Hayward en Crofts als bij andere auteurs vormt de vergelijking met andere cinema's een belangrijk element bij het zoeken naar dominante patronen om zo een nationale cinema te definiëren. Hayward (2005, p. x) onderscheidt dan ook twee fundamentele en aan elkaar verbonden aspecten waarrond nationale cinema-studies zich voltrekken: identiteit (de interne focus) en verschil (de externe focus). Een cinema van een bepaalde natie wordt hierbij onderzocht in relatie tot andere nationale cinema's en ontleent haar eigen identiteit voornamelijk uit de verschillen die hieruit naar voren komen. Binnen een Europese context wordt vaak Hollywood (dat zelf ook als een nationale cinema kan gezien worden, wat echter zelden gebeurt) als een vergelijkingspunt genomen omwille van de dominantie op de

¹⁴ Crofts (1998) onderscheidt achtereenvolgens "United States cinema", "Asian commercial successes", "Other entertainment cinemas", "Totalitarian cinemas", "Art cinemas", "International co-productions", "Third cinemas" en "Sub-state cinemas". Voor een alternatieve alomvattende typologie, zie Williams (2002a, pp. 18-21).

lokale markt (zie bv. Crofts, 1998; Hayward, 2005, p. 8; O'Regan, 1996). Al te vaak gebeurt dit echter op een erg contrastieve manier, terwijl de relatie tussen Hollywood en andere nationale cinema's steeds een interactie inhoudt. Elsaesser (1987, p. 166) stelt in dit verband dat "Hollywood can hardly be conceived (...) as totally other, since so much of any nation's film culture is implicitly 'Hollywood'" (zie ook Elsaesser, 2005, pp. 35-56; Nowell-Smith & Ricci, 1998).¹⁵

Voor diverse van de hier geciteerde studies duidt het "nationale" in "nationale cinema" in de eerste plaats op een geografische afbakening. Nationale cinema verwijst hierbij naar de filmproductie binnen de geografische grenzen van een bepaalde natie. In dit proefschrift kiezen we er echter voor om, zoals Higson (2000a) voorstelt, het "nationale" binnen "nationale cinema" tevens te linken aan processen van nationalisme, natievorming en nationale identiteit. Een auteur als O'Regan (1996) spreekt over de "Australische nationale cinema", terwijl hij in feite de "Australische cinema" bedoelt, waarbij het Australische louter doelt op een geografische afbakening van een filmproductie.¹⁶ Wij volgen eerder auteurs als Hayward (2005) en Sarah Street (2009), wier studies naar respectievelijk de "Franse nationale cinema" en de "Britse nationale cinema" zich eveneens richten op de volledige Franse en Britse cinema, maar hierbij de relatie van deze filmproducties met nationale identiteit en het ruimere nationale vraagstuk centraal stellen. Dit wil niet zeggen dat wij nationale cinema-conceptualiserings als die van O'Regan per definitie als "fout" beschouwen.¹⁷ Wel wensen wij hiermee een pleidooi te houden voor duidelijkere conceptuele positioneringen binnen nationale cinema-studies.

3.2 Film en nationale identiteit

In de bovenstaande uiteenzetting bleek dat slechts een deel van het nationale cinema-onderzoek expliciet de relatie tussen film en nationale identiteit behandelt. Dit onderzoek, dat doorgaans sterk tekstueel gericht is, was oorspronkelijk essentialistisch geïnspireerd. Nationale identiteit werd beschouwd als een vaststaand en homogeen gegeven dat zijn reflectie rechtstreeks in de films terugvond. Met de herdenking van het nationale cinema-concept als geheel vanaf de jaren 1980 kwam er meer aandacht voor diversiteit

¹⁵ Op deze interactie met Hollywood wordt soms neergekeken, omdat dit de nationale cinema minder "puur" zou maken. Dit veronderstelt echter een essentialistische opvatting van een mogelijkheid van een "pure", geïsoleerde cinema en bovendien zijn ook Hollywoodfilms zelf uiteraard allerminst "puur Amerikaans" (zie ook Choi, 2011, p. 179).

¹⁶ O'Regan (1996) wijdt een deel van zijn studie wel aan de relatie van de Australische cinema met nationale identiteit, maar doet dit slechts voor een beperkt aantal films, waarvan hij vindt dat ze voor een dergelijke analyse geschikt zijn.

¹⁷ Ook blijft in dergelijke studies, die zich niet expliciet richten op het nationale vraagstuk, maar wel een filmproductie uit een natie onder de loep nemen, een grote relevantie behouden voor de vraag naar de relatie tussen film en nationale identiteit.

in en tussen films, en trad er ook een constructivistische opvatting van zowel nationale identiteit als filmische representaties op de voorgrond. De vraag ging nu meer en meer uit naar hoe films kunnen bijdragen tot processen van natie- en nationale identiteitsvorming. Als achterliggende denkkaders namen constructivistische nationalismetheorieën een belangrijke plaats in. In het eerste hoofdstuk gaven we een uiteenzetting van deze theorieën, waarbij we beklemtoonden dat discursieve processen ten grondslag liggen aan de constructie van een nationale identiteit. We wezen hierbij reeds enkele malen op het belang van de media (waaronder dus film), die een belangrijke bijdrage aan het nationale discours kunnen leveren. In wat volgt geven we een korte recapitulatie en verdere toelichting van de relatie tussen media, representaties en nationale identiteitsvorming, waarna we dieper ingaan op het onderzoek dat zich specifiek op film richt.

3.2.1 Media en natievorming

Mede onder impuls van Karl Deutsch' (1966) inzichten hecht men binnen het academische debat heel wat belang aan het communicatiegegeven bij het verbeelden en het vormen van nationale gemeenschappen (zie bv. Gellner, 1994; Eric Hobsbawm, 1990; Schlesinger, 2001). Voornamelijk de massamedia spelen hierbij een belangrijke rol (Mihelj, 2011; Sükösd & Jakubowicz, 2011). Ook Anderson (1991, pp. 37-46) benadrukt dit in sterke mate door op het belang van de ontwikkeling van het drukwerkkapitalisme in het wordingsproces van moderne naties te wijzen. De groeiende verspreiding van kranten, tijdschriften, boeken, prenten en andere gedrukte media werkte immers de taaluniformisering, de ontwikkeling van een collectief bewustzijn en de vorming van een verbeelde gemeenschap in de hand (Koopmans, 2010, p. 19). Vele auteurs hebben Andersons argument uitgebreid naar diverse andere en modernere vormen van massamedia, zoals film. In lijn met Andersons vaak gehanteerde conceptualisering van de natie als een verbeelde gemeenschap, zorgen de media voor het contact tussen de leden van de natie, die elkaar nooit allemaal persoonlijk kunnen kennen. De massamedia dragen bij tot de creatie van een collectief symbolisch systeem en maken een gevoel van nationale verbondenheid mogelijk.

In dit proces is de structurele organisatie van de massamedia erg belangrijk. Nog los van de inhoud van de boodschappen creëren de media reeds louter door hun verspreiding in een bepaalde regio een verbeelde gemeenschap (Hipfl & Hug, 2006, p. 17). Vertrekkende vanuit het nationale vraagstuk krijgt de geografische organisatie van de media dan een belangrijke lading. Zo gaat een medium dat gericht is op een afgebakende regio (bijvoorbeeld Vlaanderen), en ook effectief door de bevolking van die regio gebruikt wordt, per definitie bijdragen tot de creatie van een verbeelde gemeenschap die gekoppeld is aan die geografische regio (bijvoorbeeld een Vlaamse gemeenschap). Hoe groter het bereik van het medium binnen de gedefinieerde regio, hoe omvattender het gemeenschapsvormende potentieel.

Voor de vorming van een collectieve nationale identiteit hebben we het belang van representaties benadrukt, waardoor naast de formele organisatie ook het inhoudelijke aspect van de media van groot belang is. De media produceren immers continu representaties en dus ook discoursen. Media spelen hierdoor een rol bij de discursieve constructie van (nationale) overtuigingen, attitudes en identiteiten. Oscar Gandy (1998, p. 24) ziet het media-instituut in dit opzicht als de belangrijkste vorm- en betekenisgever in de hedendaagse (Westerse) maatschappij. Waar voorheen de Kerk, de staat en het onderwijs de belangrijkste instituten vormden als publieke zingevers, hebben nu de media zich deze rol toegeëigend, aldus Gandy. Een al te mediacentrische benadering schuilt hier om de hoek: ook de thuis-, school-, werk- en *peeromgeving* spelen immers een cruciale rol in de betekenisgeving en kennis- en identiteitsvorming. Bovendien staan al deze betekenisverlenende instituten in interactie met elkaar. Tegelijk kunnen we er niet omheen dat de media een zeer belangrijke plaats hebben opgeëist in de dagelijkse samenleving. De alomtegenwoordige media fungeren hierdoor als belangrijke betekenisgevers en ideologieverspreiders die inzicht verschaffen in “how the world is and why it works as it is said and shown to work”, aldus Hall (2003a, p. 82). De media maken de wereld kenbaar aan het publiek en reiken op die manier ingrediënten aan waarmee het publiek aan de slag kan om wijs te geraken uit de omringende sociale realiteit en om zichzelf erin te positioneren.

Mediarepresentaties zijn altijd geconstrueerd en kunnen daarom nooit objectief de werkelijkheid weergeven. Hier doet het eerder besproken hegemonieconcept haar intrede. Door het aanleveren van representaties kunnen de media immers helpen om de dominante ideologie uit te dragen en te naturaliseren. De dominante representaties vertegenwoordigen de in de maatschappij geldende *common sense* (Jones & Holmes, 2011, p. 96). Andere groepen en denkbeelden worden in dit proces gemarginaliseerd en geconstrueerd als “de ander”. Toegepast op natievorming kunnen media dan de nationale waarden, normen en denkbeelden verspreiden (Wodak et al., 2009). Tegelijk impliceert het hegemonieconcept dat bepaalde mediarepresentaties ook net tegen het dominante discours in kunnen gaan en dat het publiek bovendien verschillende interpretaties aan de representaties kan hechten. Het representatie- en identiteitsvormingsproces is met andere woorden steeds dynamisch van aard.

Met het publiek stoten we op een element dat in deze studie niet expliciet het onderzoeksvoorwerp uitmaakt, maar dat door het centraal stellen van het concept nationale identiteit impliciet toch een belangrijke plaats krijgt toegekend. Over het feit dat de media een belangrijke rol spelen in de maatschappijbeleving van individuen en groepen bestaat weinig twijfel. De precieze impact van de media kan echter nooit achterhaald worden, wat tot een absoluut gebrek aan eensgezindheid leidt binnen de

omvangrijke academische literatuur (Lacey, 2002, p. 144). Doorheen de bovenstaande uiteenzetting hebben we reeds enkele malen onze eigen positie in dit debat laten doorschemeren. We verwerpen zowel een al te reductionistische benadering van de zender en de mediatekst (de “almacht van de media theorie”) als van het publiek (de “*uses and gratifications* theorie”) (Baran & Davis, 2009, p. 243). In lijn met onze cultural studies-benadering van identiteiten nemen we daarentegen een tussenpositie in. Binnen cultural studies krijgt het publiek een actieve functie toegeschreven, maar tegelijk wordt de ruimte van betekenisgeving bepaald door de sociale en andere achtergronden van de mediagebruikers en door de eigenschappen van de mediatekst (Calvert, Casey, Casey, French & Lewis, 2007, p. 25). Halls (1980) invloedrijke *encoding/decoding*-model neemt hierbij nog steeds een belangrijke plaats in.¹⁸ Mediateksten worden bij hun creatie “geëncodeerd” volgens een voorkeurslezing en spelen daardoor een rol in de constructie van de hegemonie. Verschillende publieken kunnen echter naast de dominant-hegemonische lezing ook een meer genuanceerde tot volledig oppositionele lezing van de mediateksten maken.

3.2.2 Film en natievorming

De academische discussie over het specifieke filmmedium kunnen we plaatsen in de bovenstaande algemene uiteenzetting over media en nationale identiteit. Samen met Higson (2011, p. 1) zien we film dan ook als

“one of the means by which national communities are maintained, the people of a nation are reminded of their ties with each other and with their nation's history and traditions, and those people are invited to recognise themselves as national subjects, distinct from people of other nations”.

Binnen filmstudies heeft een dergelijke opvatting van de relatie tussen film en nationale identiteit intussen ruime ingang gevonden. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat auteurs als Benedict Anderson (zie bv. Higson, 1995; Hjort & MacKenzie, 2000b; A. Williams, 2002a)¹⁹ en Ernest Gellner (zie bv. Hayward, 2000a; Jarvie, 2000; Lindholm & Hall, 2000; Vitali & Willemen, 2006a, p. 5) vaak een belangrijke plaats

¹⁸ Niettegenstaande de kritieken en correcties op Halls model (zie bv. Rojek, 2009), bijvoorbeeld omtrent het onderscheiden van twee specifieke “momenten” van betekenisgeving, worden de uitgangspunten van het encoding/decoding-model nog steeds vaak gebruikt in academische studies.

¹⁹ Walsh (1996, p. 6) argumenteert in dit verband dat “[o]f all the theorists of nationalism in the fields of history and political science, Anderson has been the only writer consistently appropriated by those working on issues of the national in film studies”. Het feit dat de media vaak letterlijk “beelden” verschaffen, wat mooi overeenstemt met de constructie van een “verbeelde” gemeenschap, is hier wellicht niet vreemd aan. Net zoals Elsaesser (2005, pp. 65-66) merkt Walsh echter ook veel “misbruik” van Andersons concepten en theorieën op binnen media- en cultural studies, wat we deels kunnen verklaren vanuit de eerder aangehaalde ambiguïteit van Andersons “imagined communities” (zie 1.2).

innemen bij studies naar de relatie tussen film en natie.²⁰ Het gros van dit onderzoek focust vanuit een tekstueel perspectief op filmische representaties van nationale elementen. De vier door ons onderscheiden essentialistische en homogeniserende kernelementen, die bij de algemene discursieve constructie van nationale identiteiten centraal staan (zie 1.4), zien we ook in dit filmonderzoek terugkeren. Deze kernelementen waren (1) een eigen territorium met een etnisch homogeen volk, (2) een gemeenschappelijke taal, (3) een gemeenschappelijke cultuur en (4) een gedeeld verleden, heden en toekomst. Via deze elementen kunnen films een coherent beeld aanbieden van de natie en zo trachten de nationale verbondenheid en *common sense* te bevorderen.

De tekstuele representatie van het eerste kernelement, dat betrekking heeft op de beeldvorming rond het nationale territorium en een etnisch homogeen volk, wordt vaak samengenomen met de representatie van het derde kernelement, de gedeelde cultuur. Het eerste kernelement rond een eigen territorium en een eigen volk geldt wel dikwijls als een aparte analysecategorie, maar wordt in tegenstelling tot de andere drie kernelementen dan meestal vanuit een productioneel-economisch standpunt benaderd, en minder vanuit een tekstueel standpunt. Ook in het empirische luik van dit proefschrift volgen we deze onderzoeksbenadering van het eerste kernelement. De vraag gaat dan uit naar de plaats van de filmproductieactiviteiten en de herkomst van de cast, crew, productiemaatschappijen en filmfinanciers, wat met andere woorden sterk aansluit bij de productioneel-economische nationale cinema-benadering (Higson, 1989, p. 36; 2011) (zie 3.1). De problematiek van het toekennen van een nationaliteit aan een film komt hierbij naar voren, met aandacht voor diverse complicerende transnationale aspecten en het coproductiegegeven in het bijzonder (zie bv. Bergfelder, 2000; Jäckel, 1996). Binnen het vraagstuk naar de relatie tussen film en nationale identiteit stelt zich dan de vraag hoe deze elementen van belang zijn voor het “nationale karakter” van een film. Behalve representaties maken ook dergelijke productionele elementen deel uit van het discours dat een film teweegbrengt. In de receptie van films speelt de vraag of de films werden gemaakt in en door mensen uit de nationale gemeenschap, of elders en door anderen, immers een belangrijke rol.

De drie andere kernelementen worden binnen studies naar de relatie tussen film en nationale identiteit bijna steeds vanuit een tekstuele representatie-invalshoek benaderd. Vertrekkend vanuit de Italiaanse filmcontext wijst Pierre Sorlin (1996, p. 10) op de rol van film als een bevorderend middel voor een uniforme taalverspreiding. Daarnaast wordt vaak de rol van de gebruikte taal als een nationaal onderscheidend element benadrukt (Lagny, 1992). Taal draagt bij tot het nationale karakter van een film.

²⁰ Dit neemt echter niet weg dat heel wat auteurs hun invulling van centrale concepten als natie, nationalisme en nationale identiteit niet of onvoldoende expliciteren.

Vanzelfsprekend was het belang van het taalaspect binnen het nationale vraagstuk een stuk geringer ten tijde van de stomme film, in Europa meestal tot ongeveer 1930 (A. Williams, 2002a, pp. 1-2). Via onder andere vertellers en pancarten was het taalelement echter altijd al in bepaalde mate aanwezig.

Verder werden nationale elementen reeds van in de prille beginjaren in films benadrukt via culturele referentiepunten (Christie, 2013, p. 20). Zowel de representatie van de nationale cultuur in ruime zin met nationale waarden, normen, tradities, religieuze aspecten en een volksaard, als de specifieke creatieve culturele producten zijn hier van belang. Diverse studies richten de aandacht op hoe de veronderstelde homogene volksaard en het nationale karakter in films gerepresenteerd worden (Higson, 1989, p. 43). Vaak wordt hierbij gekeken hoe de volksaard intrinsiek verbonden wordt met de geboortegrond, zoals bij de Duitse heimatfilms (Boa & Palfreyman, 2000; Kaes, 1989), of hoe iconische landschappen meer algemeen binnen een nationaal discours passen (Fowler & Helfield, 2006b). Door te focussen op het nationale territorium komt tevens de tekstuele representatie van het eerste kernelement naar boven. Dit is ook het geval bij de voorstelling van een volk als een nationale gemeenschap en de eventuele weergave van een veelal sterk gestereotypeerde “ander” (zie bv. Cheung & Fleming, 2009, p. 5; Hayward, 2000b; Sibelman, 2000). Naast deze ruime culturele benadering gaat het onderzoek ook uit naar de specifieke filmische representatie van volkscultuur, populaire cultuur en hoge cultuur (zie bv. Boschi, 2010; Rosen, 1996, p. 388). Voornamelijk de filmische adaptatie van literaire werken wordt een belangrijke rol toegeschreven binnen de relatie tussen film en nationale identiteit, omwille van de constructie of bestendiging van een nationaal literair canon (zie bv. Hayward, 2005, p. 9; Higson, 1989, p. 43; Vidal, 2012). Maar ook de positionering van film zelf als een creatief cultuurproduct neemt een centrale plaats in binnen het filmonderzoek. Er wordt hierbij onderzocht in welke mate het filmmedium aangewend wordt ter verheffing en culturele emancipatie van de bevolking.

De manier waarop films over het verleden, heden en de toekomst van de natie reflecteren vormt het laatste kernelement binnen de discursieve constructie van een nationale identiteit via films. Hoewel erkend wordt dat ook de representatie van de hedendaagse nationale maatschappij en projecties van een nationale toekomst van belang zijn voor de constructie van het nationale karakter van een film (zie bv. Carroll & Banes, 2000), gaat de academische aandacht voornamelijk uit naar historische films en hoe deze gerelateerd zijn aan de nationale identiteit (zie bv. Chapman, 2005; Epstein, 2011; Higson, 2006). Historische films dragen immers bij tot de constructie van een collectieve nationale geschiedenis, wat zoals we zagen een erg belangrijk element vormt bij de vorming van nationale identiteiten. Wanneer de films daarenboven vertrekken van specifieke historische gebeurtenissen of figuren die van belang zijn

voor de nationale geschiedenis, worden deze als nog pertinentier beschouwd binnen de constructie van een nationaal discours (zie bv. Barrett, 2009; Edensor, 2002, pp. 139-170; Hewitt, 2008).

De focus op deze kernelementen dient niet om op een essentialistische manier de reflectie van “het nationale” in films af te lezen, maar net om de constructie van nationale discoursen aan te tonen. De kernelementen worden dan ook niet gezien als pure en stabiele entiteiten, maar als hybride en continu veranderlijk. Higson (2000b, p. 67) stelt in dit verband dat “[t]hey constantly mix together different ‘indigeneities’ and are thus always re-fashioning themselves, as opposed to exhibiting an already fully formed identity”. Door de filmische representatie van de nationale kernelementen te bestuderen tracht men vat te krijgen op hoe films kunnen bijdragen tot processen van natie- en nationale identiteitsvorming. Twee zaken zijn bij deze representaties van belang: ten eerste de mate waarin de nationale elementen aanwezig zijn en benadrukt worden in films (hoe vaak en hoe prominent vallen er nationale elementen terug te vinden?) en ten tweede de manier waarop deze elementen gerepresenteerd worden (wordt het nationale discours bevestigd of wordt er net tegenin gegaan?).

Op het eerste vlak maakt Hayward (2005, pp. 9-10) een onderscheid tussen expliciet en impliciet nationale films.²¹ Expliciet nationale films “set out to signify the nation” en reflecteren op een prominente manier over de nationale kernelementen, symbolen en thema’s (Hayward, 2005, p. 9). Een typisch voorbeeld vormen films die belangrijke gebeurtenissen uit de nationale geschiedenis reconstrueren. Op een eerste, oppervlakkig niveau betekent een expliciet nationale film steeds een bevestiging van een nationaal discours omdat de film een nationaal symbool onder de aandacht brengt. Impliciet nationale films verwijzen niet rechtstreeks naar nationale symbolen, maar vertellen volgens Hayward nog steeds een verhaal over de natie, dit echter op een impliciete manier (bijvoorbeeld door elementen van alledaags nationalisme te incorporeren). Binnen beide categorieën van films kunnen we zowel natiebevestigende als subversieve films, en alle gradaties daartussen, onderscheiden. Hayward (2005, p. 15) maakt op dit vlak een onderscheid tussen een dominerende “cinema van het centrum” en een “cinema van de periferie”:

“[t]he former in its reconstruction will provide, in the main, hegemonic transpance. The latter will challenge, even deconstruct, that transpance and hegemony. In any event, given that cinema is an industry and therefore an affair of capital, it is obvious that the cinema of the centre will dominate the other in its myth-making practices (if only from the point of view of the pure volume of production)”.

²¹ Hayward ontleent dit onderscheid aan een boekvoorstel van Marcia Butzel, Marvin D’Lugo en Philip Rosen met als titel *The concept of national cinema*. De boekpublicatie, die bij Routledge gepland was, werd echter geannuleerd.

Films maken dus deel uit van de continue hegemonische strijd, waarbij zij de dominante ideologie met bepaalde normen en waarden uitdragen, maar ook net tegen het nationale discours kunnen ingaan. In die zin beschrijven Harris en Ezra (2000, p. 6) cinema als een “site of contestation”.

Diverse auteurs (zie bv. Hake, 2002, p. 4; Hayward, 2005; Maingard, 2007) pleiten ervoor om in studies naar de relatie tussen film en nationale identiteit de volledige filmproductie van een bepaalde natie in acht te nemen.²² Zowel expliciet als impliciet nationale films, zowel centrumfilms als periferiefilms dienen de focus van analyse uit te maken. Binnen een Britse context stelt Street (2009, p. 2) dat

“some films are concerned with questions of national identity at a more obvious level than others, so it is essential to examine production as a whole, a wide-ranging spectrum of representation which might at different times support, contest or ignore the dominant articulation of the imagined British community”.

Zoals ook Higson (2000a, p. 35) in een kritiek op zijn eigen vroegere werk aangeeft, is het belangrijk om geen vooringenomen selectie te maken van films die binnen een nationaal kader passen, maar net de diversiteit te beschouwen en van daaruit conclusies te trekken. Hier wordt dan ook duidelijk dat de eerder geciteerde onderzoekstrend naar dominante patronen en conventies binnen nationaal gedefinieerde filmproducties (zie 3.1.4) erg relevant blijft. Enkel op die manier kan een studie naar de relatie tussen film en nationale identiteit immers gegronde uitspraken doen over het belang en de betekenis van nationale aspecten binnen een bepaalde filmproductie.

Erg relevant voor ons onderzoek is dat heel wat auteurs binnen een West-Europese context een evolutie opmerken naar minder expliciet nationale films en minder natiebevestigende films. Zo onderscheidt Higson (2000a, p. 38) voor de Britse case in de loop van de tweede helft van de 20^{ste} eeuw een verschuiving “from a British cinema of consensus to one of heterogeneity and dissent”. Higson (2000a, pp. 40-46) onderstreept dat dit diversiteitsaspect geen volledig nieuw fenomeen is. Ook heel wat Britse films uit het verleden waren gekenmerkt door een heterogeniteit en pluralisme, zowel in de diversiteit van de filmteksten, de representatie van nationale identiteit als qua buitenlandse invloeden op het filmmaken. Tegelijk argumenteert Higson (2000a) dat de Britse cinema naar het einde van de 20^{ste} eeuw sterker gericht is op multiculturele, transnationale en decentraliserende aspecten, waarbij de natie veel minder

²² De aangehaalde studies positioneren zichzelf expliciet onder de vlag van nationale cinema-studies. Vaak doen dergelijke studies dit echter niet en schuiven zij eerder de term nationale identiteit naar voren om de focus van de studie duidelijk te maken.

verbeeld wordt als een unieke, vanzelfsprekende en organische gemeenschap (zie ook Hill, 1997, p. 253). Hjort (2000, p. 116) maakt een gelijkaardige analyse voor de Deense filmproductie. Voornamelijk vanaf de jaren 1980 en 1990 ziet Hjort een sterk afnemend belang van nationale kernelementen in films. Bondebjerg (2008, p. 228) argumenteert dat deze evolutie voor de Europese mediacultuur als geheel geldt. Vanaf de jaren 1980 onderscheidt Bondebjerg een verschuiving van nationale thema's naar een meer transnationale (Europese) focus met een sterker interculturalisme binnen de opgevoerde thema's die op culturele identiteiten betrekking hebben. Eigen aan deze verschuiving is ook dat net de complexiteit van het identiteitsconcept sterker naar voren komt in de mediarepresentaties. Dit ligt met andere woorden in de lijn van de in het eerste hoofdstuk besproken groeiende postmoderniteit en globalisering, waarbij homogeniserende nationale identiteiten aan belang verliezen.

Het in het eerste hoofdstuk beschreven afnemende belang van de nationale identiteit in de hedendaagse maatschappij (zie 1.5) vinden we met andere woorden ook terug in de evolutie van filmische discoursen over culturele identiteiten. Meer bepaald onderscheiden de hierboven genoemde auteurs een minder uitgesproken en minder essentialistisch nationaal discours in de films. Dit betekent niet dat de representatie van het nationale identiteitsgevoel verdwijnt, maar eerder dat deze gedefinieerd wordt en een meer pluralistische invulling krijgt. Net zoals voor de ruimere maatschappelijke ontwikkelingen het geval is, blijft tegelijk een homogeniserend nationaal discours in zekere mate aanwezig. Of het nu een homogeniserende of een pluralistische invulling kent, diverse auteurs (zie bv. Robins & Aksoy, 2000; White, 2004; A. Williams, 2002a, p. 8) zijn het erover eens dat een gevoel van *national belonging*, mee gecreëerd door moeilijker zichtbare uitingen van alledaags nationalisme, een belangrijke plaats blijft opnemen in vele films. Higson (2011, p. 1) verwoordt het als volgt:

“Cinema also establishes a sense of the national through presenting familiar images, images of the mundane, the quotidian, the unremarkable, but which are at the same time steeped in the habitual customs and cultural fabric of a particular nation, signifiers of national identity that are, as Michael Billig puts it, so banal that we take them for granted.”

3.3 De rol van het filmbeleid

Het gros van de studies naar de relatie tussen film en nationale identiteit betreft tekstueel representatieonderzoek. Het voorliggende proefschrift erkent de waarde van dit onderzoek, maar wenst te benadrukken dat om tot een meer omvattend en adequaat begrip van filmteksten te komen, ook de studie van de productionele context van groot belang is. Door het onderlijnen van het complementaire karakter

van tekstueel en contextueel onderzoek, onderschrijven we de uitgangspunten van de zogenaamde revisionistische filmgeschiedschrijving of de “new film history” (Chapman, 2013, p. 27). Deze onderzoeksstroming ontstond in de jaren 1980 (zie bv. Allen & Gomery, 1985) vanuit een ontevredenheid over de twee heersende maar ontoereikende paradigma’s in de traditionele tekstueel gerichte filmgeschiedschrijving, met name het louter beschouwen van film als een kunstvorm of als een reflectie of spiegel van de samenleving (Chapman, Glancy & Harper, 2007, pp. 2-4). De revisionistische filmgeschiedschrijving legt de tekortkomingen van dit onderzoek bloot en besteedt meer aandacht aan contextuele factoren, zowel wat betreft de productie als de vertoning van films. Hoewel tekstueel filmonderzoek nog steeds een dominante plaats bekleedt binnen filmstudies, is sinds de jaren 1980 ook een stevige traditie van contextueel onderzoek ontstaan. Specifiek voor de laatste jaren onderscheidt Paul McDonald (2013) een “industrialisering” en Hjort (2013, p. 16) een “institutionalisering” binnen de onderzoeksfocus van diverse filmstudies, wat erg relevant is voor het voorliggende proefschrift dat zich in de eerste plaats op de productiecontext van films richt. Hierbij volgen wij Chapman et al. (2007, p. 3) in hun visie dat “the content and style of films is determined as much by contextual factors – the mode of production, the economic and cultural strategies of the studies, the intervention of censors – as by the input of the individual film-maker” (zie ook Chapman, 2005, p. 11). In de woorden van Sue Harper zijn representaties immers “simply the traces left by the struggles for dominance during the production process – by the contest for creative control” (Harper, 2000, p. 3).

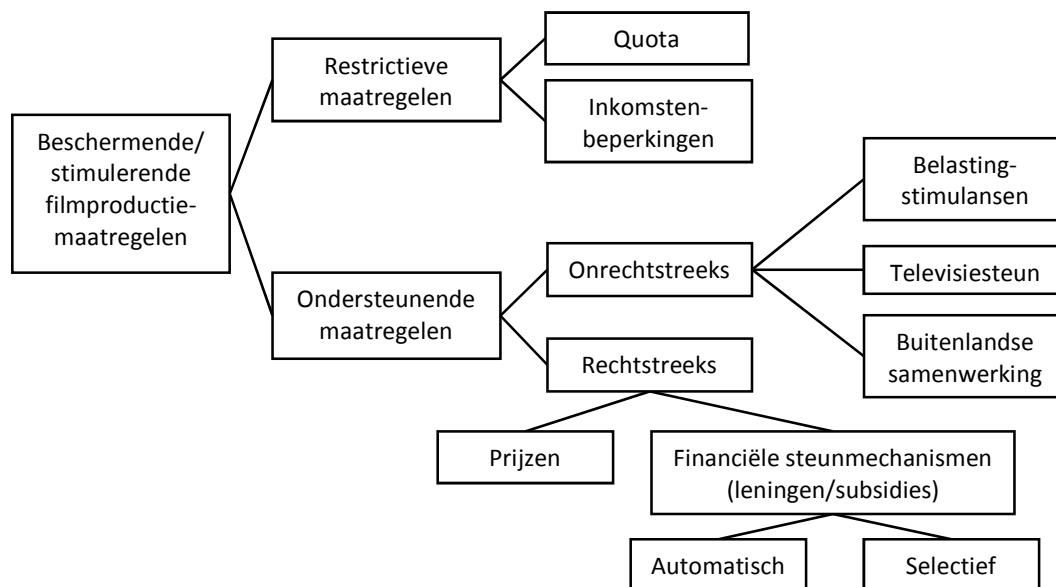
Binnen deze betekenisstrijd doet de rol van het filmbeleid zijn intrede. De overheid is immers niet enkel in het filmproductiegebeuren betrokken via regulering, maar, zeker in een Europese en Vlaamse context, ook in de financiering en productie van films. Filmbeleid is een vlag die vele ladingen dekt, maar zoals Finney (1996, p. 36) aangeeft, wordt hier meestal “policy toward feature film support” onder verstaan. Ook dit proefschrift focust op de overheidssteun aan de productie van langspeelfilms. Zowat alle andere takken van het filmbeleid, zoals het overheidsbeleid met betrekking tot distributie, vertoning, filmfestivals, filmeducatie en -opleidingen, documentaires, kortfilms en experimentele films, archivering, piraterij, censuur, enzovoort, kunnen in principe ook een impact hebben op de productie van langspeelfilms. Op deze filmbeleidsaspecten gaan we echter niet in, of slechts in de mate dat ze expliciete relevantie voor onze onderzoeksvraag inhouden. Wanneer we spreken over filmbeleid hebben we het dus in feite over *filmproductiebeleid*, tenzij anders aangegeven. Er bestaan grofweg twee benaderingen tegenover de rol van de overheid binnen het filmproductiegebeuren: een neoliberale en een kritische (neomarxistische) benadering (Meers, 2003, pp. 44-47). De neoliberale benadering ziet de rol van de overheid beperkt tot het in goede banen leiden van de vrije marktwerking. De nadruk ligt voornamelijk op film als een economisch goed. De kritische benadering erkent ook de culturele aspecten van films en ziet

voor de overheid een sterke rol weggelegd in het gericht stimuleren van de filmproductie. Vaak wordt de opdeling van een economisch vrije marktmodel versus een cultureel subsidiemodel doorgetrokken naar een Amerikaanse versus Europese benadering van het filmbeleid. Hoewel er wel degelijk grote beleids- en discoursverschillen bestaan tussen de twee regio's, gaat een dergelijke opdeling voorbij aan het feit dat er ook in de Verenigde Staten een intensief overheidsbeleid bestaat ten voordele van de filmindustrie. In wat volgt richten we ons voornamelijk op het filmbeleid in Europese landen en regio's.

3.3.1 Doelen en middelen van het filmbeleid

De motivaties en doelstellingen van het filmbeleid worden steeds gekenmerkt door zowel economische als culturele factoren (zie bv. Herold, 2004; King, 2010; Petrie, 2000). Bij de economische doelstellingen kunnen we wijzen op het beschermen of stimuleren van een inheemse filmindustrie, inclusief werkgelegenheid en allerlei directe neveneffecten door de gecreëerde economische activiteiten. Naar het nieuwe millennium ziet Higson (2000b, p. 69) ook een andere economisch geïnspireerde motivatie benadrukt in het filmproductiebeleid: “[o]f equal importance today is the role that cinema is felt able to play in terms of promoting the nation as a tourist destination, to the benefit of the tourism and service industries”. Naast deze verhoopte toeristische effecten wordt de ambassadeursfunctie van film (film als deel van de *nation branding*) ook vaak als positief gezien voor de ruimere economische handel.²³ Culturele motivaties hebben betrekking op het stimuleren van artistiek, intellectueel en ruimer cultureel en maatschappelijk waardevol geachte films. Hier treden ook de nationale overwegingen het sterkst op de voorgrond. Zoals Sue Harris en Elizabeth Ezra (2000, p. 2) aangeven, is de culturele motivatie voor filmbeleidsmaatregelen vaak mee gebaseerd op de erkenning van “the importance of cultivating a national image”. Het onderscheid tussen culturele en economische motivaties is allerm minst absoluut. De diverse soorten van filmbeleidsmaatregelen dragen steeds beide elementen in bepaalde mate met zich mee en dienen dan ook gesitueerd te worden binnen wat we het cultureel-economische spanningsveld van het filmbeleid noemen.

²³ Zeker in de Verenigde Staten, maar ook in Groot-Brittannië, geldt het aan Will Hays toegeschreven adagium “trade follows the film” reeds sinds de jaren 1920 als een vaak gebruikt argument om de filmsector te ondersteunen (zie bv. Glancy, 2006, p. 465; Miskell, 2005, p. 442; Uricchio, 1996, p. 79).



Figuur 1: Soorten overheidsmaatregelen ter bescherming of stimulering van de filmproductie
Bron: eigen schema.

Op basis van de academische literatuur maakten we in Figuur 1 een schematische voorstelling van de maatregelen die overheden in een Europese context invoer(d)en om de eigen filmproductie te stimuleren of te beschermen (tegen de buitenlandse, *in casu* vaak Amerikaanse hegemonie). Hierbinnen kunnen we een algemene opdeling maken tussen restrictieve en ondersteunende maatregelen.²⁴ Thomas Guback (1969, pp. 17-21) onderscheidt binnen de restrictieve maatregelen enerzijds quota (zogenaamde schermquota die bepalen hoeveel binnenlandse films er in binnenlandse bioscopen moeten spelen en importquota die een maximum toegestane hoeveelheid ingevoerde buitenlandse films voorschrijven), en anderzijds maatregelen die de inkomsten van buitenlandse (Amerikaanse) films beperken. Albert Moran (1996a, p. 7) wijst erop dat de restrictieve maatregelen in de eerste plaats waren ingegeven door economische motieven (bijvoorbeeld de tewerkstelling in de filmindustrie veiligstellen), en slechts in mindere mate door ideologische of culturele motieven (bijvoorbeeld om de “Amerikanisering” tegen te gaan). Restrictieve maatregelen ontstonden vanaf het interbellum, voornamelijk in de grotere Europese landen zoals Frankrijk, Groot-Brittannië, Italië en Spanje. Deze landen beschikten immers over de faciliteiten om de door de restrictieve maatregelen veroorzaakte leemte in de filmmarkt te vullen met eigen films. Zoals de meeste andere kleinere Europese landen voerde België voor zover bekend nooit dergelijke restrictieve maatregelen in.

²⁴ Auteurs als Guback (1969) en Moran (1996a, p. 7) spreken in dit verband over beschermende en ondersteunende maatregelen. Zoals Bordwell en Thompson (2003, pp. 355-356) aangeven, kunnen we de ondersteunende maatregelen echter ook zien als een poging om de eigen filmsector te beschermen. Een meer adequate benaming is dan restrictieve en ondersteunende maatregelen, die beide onder de noemer beschermingsmaatregelen ressorteren.

Voornamelijk vanaf de naoorlogse periode verschenen de ondersteunende maatregelen op het Europese toneel.²⁵ In plaats van de eigen filmmarkt af te schermen ging men de eigen filmproductie nu systematisch ondersteunen. De ondersteunende maatregelen kregen na verloop van tijd het grootste gewicht binnen het filmbeleid. Vroegere restrictieve maatregelen werden uitgehold tot dode letter of werden officieel stopgezet. De Europese filmmarkt werd dus vrij en om de verloren restrictieve maatregelen te compenseren, bouwde men in de loop van de tweede helft van de 20^{ste} eeuw de ondersteunende maatregelen nog verder uit. De ondersteunende maatregelen werden één van de wezenskenmerken van de Europese naoorlogse filmproductie, en dat blijven ze tot op vandaag. Guback (1969, p. 142) merkte reeds in 1969 op dat zonder deze steun “film production in Europe would hardly be solvent and the various industries would lead a most precarious existence”. Deze stelling heeft 45 jaar later enkel aan kracht gewonnen, niet in het minst voor de Belgische situatie.

Binnen de ondersteunende maatregelen onderscheiden we onrechtstreekse en rechtstreekse maatregelen. Bij de onrechtstreekse steunmaatregelen kunnen we wijzen op belastingsvoordelen om private investeringen in filmproducties aantrekkelijker te maken (Finney, 2002, p. 215), zoals de in België sinds 2003 in werking zijnde tax shelter (zie 5.4.4). Ook samenwerkingen met buitenlandse filmsteunmechanismen en initiatieven om coproducties te bevorderen plaatst Moran (1996a, pp. 7-8) onder de onrechtstreekse steunmaatregelen. In België zien we coproductieakkoorden en samenwerkingen tussen binnen- en buitenlandse filmsteunmechanismen ontstaan vanaf de jaren 1960 (zie 6.1.1). Een laatste onrechtstreekse steunmaatregel betreft door de overheid opgelegde steun van (publieke of private) omroep- en andere televisiegerelateerde maatschappijen aan filmproducties (Bordwell & Thompson, 2003, pp. 606-607). In tegenstelling tot de Franse Gemeenschap werd dit soort maatregelen in Vlaanderen nooit ingevoerd.

Wat betreft de rechtstreekse steunmaatregelen voor filmproducties onderscheiden zowel Guback (1969, pp. 145-163) als Bordwell en Thompson (2003, p. 606) enerzijds (geld)prijzen of bekroningen en anderzijds leningen en subsidies of rechtstreekse financiële steunmechanismen. Deze opdeling is geldig sinds de jaren 1960 en blijft in grote lijnen tot op vandaag bestaan. Het belang dat aan overheidsprijzen wordt gehecht als ondersteunende maatregel is fel afgezwakt; allerhande filmfestivalprijzen hebben immers grotendeels hun plaats ingenomen. Toch blijft er in vele Europese landen nog een soort overheidsprijs bestaan die toegekend wordt aan films of filmmakers die een culturele of artistieke

²⁵ Uiteraard waren overheden ook voorheen soms betrokken bij de productie van langspeelfilms. Systematische steunmechanismen verschenen echter pas grotendeels na de Tweede Wereldoorlog.

meerwaarde bieden (zie ook Jäckel, 2003, p. 47). In Vlaanderen was er gedurende de jaren 1970 en 1980 een prijs voor het beste Nederlandstalige filmscenario en sinds 2003 bestaat er een Vlaamse Cultuurprijs voor Film.²⁶

Leningen en subsidies, samengenomen de rechtstreekse financiële steunmechanismen, zijn de belangrijkste steunmechanismen en komen in diverse variaties voor in Europa.²⁷ De filmsubsidies zijn in feite dikwijls leningen die de begunstigde producenten in principe dienen terug te betalen, maar vaak pas nadat alle andere financiële verplichtingen nagekomen zijn. Dit brengt met zich mee dat de steunverstrekken instantie het gros van het geld meestal nooit terugziet en deze leningen dus in de praktijk als subsidie gezien kunnen worden. Terwijl overheidsprijzen zo goed als altijd cultureel geïnspireerd zijn, kunnen leningen en subsidies zowel een economische als een culturele motivatie hebben. Dit hangt deels samen met de onderverdeling in automatische en selectieve financiële steunmechanismen. Bij de hoofdzakelijk economisch gerichte automatische steunmaatregelen wordt de steun sowieso toegekend indien het steunvragende project aan een aantal objectieve criteria voldoet. In de vorm van de zogenaamde detaxatie was in België sinds 1952 een dergelijke automatische steunmaatregel van kracht (zie 5.1.2). In Vlaanderen werd het – ondertussen geëvolueerde – detaxatiesysteem voor Vlaamse langspeelfilms in 2002 afgeschaft.²⁸

Selectieve steunmaatregelen maken gebruik van consultants, jury's of commissies die de filmprojecten beoordelen, meestal op basis van zowel subjectieve (artistieke en culturele) als objectieve (productionele) criteria. De selectieve steunmaatregelen vertrekken veelal vanuit een cultureel uitgangspunt, maar het cultureel-economische spanningsveld is steeds aanwezig in de concrete uitvoering van het filmbeleid. In Vlaanderen voerde het KB van 1964 tot bevordering van de Nederlandstalige filmcultuur een dergelijk selectief en cultureel geïnspireerd rechtstreeks financieel steunmechanisme in (zie 5.2). Het KB installeerde een selectiecommissie die de bevoegde minister adviseerde over de verdeling van de

²⁶ Aan de Vlaamse Cultuurprijs voor Film hangt vandaag een geldprijs van 12.500 euro vast. De laureaten kunnen zowel personen als verenigingen uit de ruime filmcultuur zijn. Laureaten van de voorbije jaren waren het filmfestival Leuven Kort, de kinderfilmvereniging Jekino, distributeur Jan De Clercq, de film *Episode 3: enjoy poverty* (2008, Renzo Martens), curator Cis Bierinckx, regisseurs Peter Brosens, Jessica Woodworth, Fien Troch en Gust Van den Berghe, monteur Nico Leunenen voormalig regisseur-producent en huidig directeur-intendant van het VAF Pierre Drouot.

²⁷ Finney (2002, pp. 214-215) maakt bijvoorbeeld een classificering van vijf types rechtstreekse filmproductiesteun die gecombineerd kunnen voorkomen binnen eenzelfde land: automatische financiële steun, selectieve financiële steun, *soft, culture-orientated subsidy systems*, regionale economische leningen en *tough, repayable loan mechanisms*.

²⁸ Vanaf 2013 voerde de Vlaamse regering met Screen Flanders een nieuwe expliciet economisch gerichte steunmaatregel in. Deze is echter niet geheel automatisch: aangezien er een beperkt jaarlijks budget beschikbaar is, wordt elke aanvraag door een jury gerangschikt op basis van zowel objectief-economische als subjectief-culturele criteria. Het beschikbare budget wordt verdeeld over de best gerangschikte subsidieaanvragen.

steuntoelagen. Dit steunmechanisme bleef in grote lijnen in voege tot in 2002 het VAF in werking trad en de rechtstreekse selectieve filmsteun in Vlaanderen voor haar rekening nam.

3.3.2 Filmbeleid en het nationale

De hoofdfocus van het voorliggende proefschrift ligt bij de laatste soort filmbeleidsmaatregelen, omdat zij tussen 1964 en 2002 het belangrijkste onderdeel van het filmproductiebeleid in Vlaanderen uitmaakten. Bovendien is het bij de selectieve en cultureel geïnspireerde maatregelen dat de relatie tussen het filmbeleid en het nationale het sterkst naar voren komt. Alan Williams (2002a, p. 6, originele nadruk) stelt in dit verband dat “cinema can function also as a weapon of (state supported) *cultural* nationalism – it can promote ‘national values’ in the face of other, putatively inferior national values. Governments can support films they deem worthy, and withhold support from unworthy ones”. Door het ondersteunen van bepaalde films, en andere niet, spreekt het beleid willens nillens een waardering uit. In het onderzoek naar de relatie tussen film en nationale identiteit gaan heel wat auteurs het belang van de overheid dan ook benadrukken. Meer bepaald stelt men de vraag naar hoe de door de overheid gewenste nationale identiteit en cultuur eruit ziet en hoe dit tot uiting komt in het filmbeleid. De pertinentie van deze vraag is uiteraard recht evenredig met de mate waarin een filmproductie afhankelijk is van overheidssteun. Zoals dit proefschrift zal aantonen, was dit in Vlaanderen alleszins in zeer sterke mate het geval.

Higson (1989, p. 43) geeft aan dat ten minste vanaf de jaren 1910 het staatsapparaat aandacht begon te besteden aan de potentiële ideologische kracht van film. Film was dan van een louter entertainmentmedium uitgegroeid tot een cultuurvorm met een nationaliserende functie (zie ook Jarvie, 2000, pp. 79-81). Het grote publieksbereik, de collectieve ervaring, het visuele karakter van het medium (met daardoor een grotere toegankelijkheid voor analfabeten) droegen alle bij tot de visie op film als een medium met een sterk natievormend potentieel. Propagandistische films, met als expliciet doel het ideologisch beïnvloeden van het publiek, vormen de sterkst doorgetrokken en meest rechtlijnige uiting van de relatie tussen film, overheid en natievorming (zie bv. Chapman, 1998; Combs & Combs, 2013). Bekende voorbeelden hierbij vormen de staatsgesponsorde propagandafilms ten tijde van de vroege Sovjet-Unie en Nazi-Duitsland (zie bv. Carroll & Banes, 2000; A. Smith, 2000; Taylor, 1998; Welch, 2001).

Zoals we zagen kan de relatie tussen film en natievorming echter ook een stuk subtieler zijn. In relatie tot het filmbeleid ziet Jasmijn Van Gorp (2011, pp. 244-245, originele nadruk) films dan ook als

“part of a state’s ideological apparatus, in the sense that they contribute to the process of naturalizing certain values, beliefs and representations of the nation into a *common sense*. (...) [B]y pursuing a film policy, a government can stimulate and control the cinematic construction of a nation’s image or common sense.”

In een westerse context kwamen in de tweede helft van de 20^{ste} eeuw bijvoorbeeld erg weinig openlijk nationalistisch-propagandistische films voor, maar zoals Higson (2000b, p. 69) aangeeft waren overheidsinterventies wel vaak gericht op filmproducties die expliciet of impliciet een natiebevestigend discours verspreidden, “sustaining the nation at an ideological level, exploring and celebrating what is understood to be the indigenous culture”. Zo stelt O’Regan (1996, p. 67) dat film in Australië in de jaren 1960 en 1970 door beleidsactoren werd beschouwd als “a national cultural institution concerned with identity and self-expression – ‘dreaming our own dreams, telling our own stories’” (zie ook Parker & Parenta, 2008, pp. 613-616). Gary Evans (1991, p. ix) beschrijft het Canadese filmbeleid vanaf 1949 tot de jaren 1980 dan weer als “a living example of modern Canada’s commitment to find unity in its social diversity”.

Eerder wezen we op de veranderende filmische representaties van nationale identiteit (zie 3.2.2). Onder invloed van de groeiende postmoderniteit en globalisering is er een evolutie van een homogeen nationaal discours naar een meer pluralistisch en minder essentialistisch en expliciet nationaal discours. In de beperkt voorhanden zijnde literatuur wordt meestal een parallelle evolutie onderscheiden in het filmproductiebeleid gedurende de loop van de tweede helft van de 20^{ste} eeuw. Het filmbeleid richtte zich steeds meer op het bevorderen van de culturele diversiteit in films in plaats van op een eengemaakte homogene nationale identiteit (Higson, 2000b, p. 70). Hill (1992, p. 11) argumenteert in dit verband dat de actieve overheidsinmenging voor een veel groter pluralisme zorgt dan wanneer het aanbod aan culturele representaties volledig zou overgelaten worden aan de vrije markt. Dit wordt bevestigd door een studie van François Moreau en Stéphanie Peltier (2004), die uitwijst dat de culturele diversiteit hoger ligt in filmindustrieën waar er een sterkere overheidssteun aanwezig is. Bovendien zorgden sterker wordende markteconomische motieven voor een afnemend belang van culturele en nationale elementen. Tegelijk blijft ook hier een zeker homogeniserend nationaal discours aanwezig en blijft het creëren van een gevoel van *national belonging* een belangrijke plaats opeisen in het filmbeleid.

Hjort (2000, pp. 103-104) toont bijvoorbeeld aan hoe in de jaren 1990 het Deense filmbeleid sterk de nadruk legde op het ondersteunen van films die de Deense cultuur, taal en identiteit bevestigden en er uitdrukking aan gaven. Dit betekent echter niet dat de beleidsmakers een voorkeur vertoonden voor het

expliciet op de voorgrond plaatsen van nationale thema's en kernelementen. Hjort (2000, p. 108, originele nadruk) merkt op dat er verschillende interpretatiemanieren zijn van de filmbeleidsaandacht voor het “nationale karakter” van films: “[t]o state loosely that a film is *about* Denmark is not the same thing as claiming that a film is *about* Denmark in a properly *thematic* sense”. Het terloopse gebruik van “over Denemarken” veronderstelt dat films die bijvoorbeeld gebruik maken van Deense locaties, de Deense taal, Deense acteurs, herkenbare gebruiken en materiële elementen uit de Deense cultuur, gekwalificeerd kunnen worden als films over Denemarken. De “Deense aspecten” in een film zorgen wel voor een “nationale basis”, maar leiden nog niet tot een expliciet naar voren geschoven “nationaal thema”. Deze aspecten vormen met andere woorden een toepassing van Billigs (1995) banaal nationalismeconcept in films. Het is dan ook dit alledaags nationalisme waarnaar Deense beleidsactoren impliciet refereren wanneer zij om films over Denemarken vragen. Ook Rachel Parker en Oleg Parenta (2008, p. 620) argumenteren dat het cultureel nationalisme dat het Australische filmbeleid in de jaren 1960 en 1970 domineerde in de jaren 2000 nog steeds sterk aanwezig was: “there has not been a challenge to the ideas of cultural nationalism: the government has continued to make reference to the importance of telling Australian stories in Australian voices in its policy statements”. Nieuwe of groeiende beleidsmotivaties zoals internationalisering en markteconomische factoren vervingen de oude culturele en nationalistische argumenten niet, ze kwamen er eerder bovenop en zorgden zo voor een dynamisch spanningsveld tussen diverse beleidsmotivaties. Verder dienen we er ons van bewust te zijn dat, Zoals Van Gorp (2011) aantoont, de aanwezigheid van nationale elementen in films en het filmbeleid niet altijd een bewuste en intentionele strategie vanwege de beleidsmakers is. Zij kunnen ook de uiting zijn van een gangbare *common sense* waarin nationale elementen een belangrijke rol spelen, wat de zichtbaarheid ervan bemoeilijkt.

Bij het geschetste overzicht van het onderzoek naar de relatie tussen filmbeleid en natievorming is enige voorzichtigheid echter geboden. Ondanks het feit dat heel wat auteurs het belang van het overheidsbeleid in de relatie tussen film en nationale identiteit erkennen en zelfs benadrukken, bestaat er erg weinig onderzoek dat hier specifiek op focust. Dit hangt samen met het feit dat ook het algemene veld van wat we “filmbeleidsstudies” zouden kunnen noemen onderontwikkeld is (zie ook Andersson, Sundholm & Vesterlund, 2013, p. 6; Magor & Schlesinger, 2009, p. 299).²⁹ Het is tekenend dat Albert Morans

²⁹ Uitzonderingen hierop vormen studies naar het filmbeleid in Groot-Brittannië (zie bv. Caterer, 2011; M. Dickinson & Harvey, 2005a, 2005b; Margaret Dickinson & Street, 1985; Gillian, 2014; Higson, 2011; Hill, 1993, 1996, 2004, 2012; Magor & Schlesinger, 2009; Newsinger, 2009a, 2009b; Nowell-Smith & Dupin, 2012; Porter, 2001) en in Canada (zie bv. Boryskavich & Bowler, 2002; Dorland, 1998; Druick, 2007; Evans, 1991; Magder, 1993, 2010; McKenzie, 2004; Pendakur, 1985).

anthologie *Film policy* uit 1996 nog steeds de enige academische boekpublicatie vormt die een ruimere schets van het filmbeleidsonderzoek aanbiedt.³⁰

Aangezien de meeste filmbeleidsstudies sinds Gubacks (1969) *The international film industry* impliciet of expliciet gesitueerd zijn binnen een *political economy* onderzoekstraditie, zijn de redenen voor het gebrek aan filmbeleidsonderzoek grotendeels dezelfde als waarom political economy studies in het algemeen veel minder vaak voorkomen binnen filmstudies dan binnen communicatiewetenschappelijk onderzoek. In navolging van Guback (1978) wijst Wasko (1999, p. 229) in dit verband op de moeilijke beschikbaarheid van relevante en betrouwbare data over de filmindustrie. Ook voor de Vlaamse situatie is dit het geval (De Vinck, Hölck, Pauwels, Meers & Biltereyst, 2013). Wasko (1999, p. 230) wijst verder op de humane wetenschappen-achtergrond van een groot deel van het filmstudiesveld en op de status van film als “only entertainment” en dus minder de academische aandacht waardig. Magor en Schlesinger (2009, pp. 299-300) zien daarenboven enkele specifiek filmbeleidsgerelateerde oorzaken voor de schaarsheid aan filmbeleidsstudies, zowel binnen een political economy als binnen een cultural studies traditie. Zo krijgt filmbeleid volgens hen ook in het algemene publieke debat vrij weinig aandacht. Bovendien vormt film “a sporadic object of major policy intervention, unlike broadcasting. And it is much more arcane: the consultations are few and highly limited in whom they invite into the discussion” (Magor & Schlesinger, 2009, p. 300).

Recent lijkt er zich echter een – alsnog bescheiden – kentering af te tekenen in het veld van filmbeleidsstudies.³¹ Er verschijnen niet enkel meer individuele filmbeleidsstudies, ook lijkt er in de vorm van speciale tijdschriftnummers, congressen en organisaties een stijgende structurele interesse in de diverse aspecten van het filmbeleid te ontstaan.³² Hierbij zien we ook een relatieve opleving van studies die de relatie tussen film, overheid en nationale identiteit centraal stellen (zie bv. Druick, 2007; Higson, 2011; Newsinger, 2009b; Parker & Parenta, 2008; Van Gorp, 2008, 2011). Het voorliggende proefschrift wenst bij te dragen aan het groeiende maar nog steeds onderontwikkelde veld van filmbeleidsstudies. Naast de bijdrage aan het internationale academische onderzoek wenst deze studie ook een leemte te

³⁰ De enkele andere boekpublicaties focussen steeds op een zeer specifiek aspect binnen het onderzoeksdomein. Hoewel het merendeel van de hoofdstukken op overheidsbeleid focussen, houdt Morans (1996b) anthologie er overigens een ruimere opvatting van “filmbeleid” op na, waarbij ook het filmbeleid van Hollywoodstudio's en andere filmindustriële aspecten meegerekend wordt.

³¹ Deze ontwikkeling kunnen we ruimer linken aan wat McDonalds (2013) de industrialisering van filmstudies noemt, een onderzoekstrend die haar oorsprong in de revisionistische filmgeschiedenis heeft.

³² We kunnen hierbij wijzen op een special editie van het *Nordic Journal of Cultural Policy* rond filmbeleid (Andersson et al., 2013), een in voorbereiding zijnde speciale editie van het *International Journal of Cultural Policy* (geregideerd door John Hill en Nobuko Kawashima) en het in Parijs gebaseerde academische netwerk CinEcoSa (Cinéma, Economie & Sociétés Anglophones) dat in oktober 2013 een congres over filmbeleid in Engelstalige landen organiseerde en in november 2014 een meer algemeen congres over filmbeleid plant.

vullen in het (sowieso vrij beperkte) onderzoek naar het filmgegeven in België. Het filmbeleid in Vlaanderen kon tot nog toe immers slechts van een zeer beperkte onderzoeksaandacht genieten, met meestal economisch georiënteerde studies en beleidsrapporten (zie bv. Biltereyst & Vriamont, 1995; Econopolis, 2010, 2012; IDEA Consult, 2010; Meers & Thiry, 2005; C. Peeters, Thijssens & Webers, 2000; Policy Research Corporation, 2002, 2004). Tot op heden was een systematische, historische analyse van het filmbeleid in Vlaanderen, evenals de vraag naar de relatie van het filmbeleid met het nationale vraagstuk, een onontgonnen gebied. Het voorliggende proefschrift wenst aan deze lacune tegemoet te komen.

3.4 Besluit

Het fel gecontesteerde nationale cinema-concept is in de eerste plaats een dynamisch concept, waarbij de betekenis afhangt van de context waarin het gebruikt wordt. In zijn meest conventionele betekenis duidt nationale cinema op de films afkomstig uit een bepaalde natie. De “Vlaamse nationale cinema” duidt dan op de films afkomstig uit Vlaanderen. Zoals we zagen is een dergelijke politieke en/of geografische labeling van films steeds problematisch omwille van het complexe en hybride geopolitieke karakter en de trans- en subnationale dimensies van de meeste filmproducties. Bovendien houdt de labeling van een groep films steeds een gevaar van simplificering en homogenisering in, terwijl de Vlaamse cinema, zoals zowat alle andere nationale cinema’s, net gekenmerkt wordt door een grote interne diversiteit. Indien de diverse complexiteiten eigen aan een groep filmproducties mee in rekening gebracht worden, kan het nationale cinema-concept echter een analytische waarde blijven behouden. Vanwege onze focus op het Vlaamse filmbeleid tussen 1964 en 2002 hanteren wij om methodologische redenen de daar gangbare productioneel-economische conceptualisering. Een film is dan “Vlaams” of “majoritair Vlaams” wanneer de grootste financiële inbreng uit Vlaanderen komt.³³ Indien er een grotere vreemde financiële inbreng dan die vanuit Vlaanderen is, betreft het een “minoritair Vlaamse film”.

Binnen deze productioneel-economische conceptie van de Vlaamse cinema hanteren we inzichten uit de constructivistische tekstuele nationale cinema-benadering om de relatie van de Vlaamse cinema met de

³³ Ook bij de inwerkingtreding van het VAF in 2002 gold een dergelijke economische definiëring van de Vlaamse film. Vanaf 2008 verloor het productioneel-economische aspect aan belang. De artistieke ploeg, de inhoud van de film en de productiecontext werden in rekening gebracht, waarbij minstens twee van de drie criteria “Vlaams” moesten zijn (VAF, 2008). Vandaag is het productioneel-economische aspect zelfs volledig verdwenen in de bepalingen om een film als majoritair Vlaams te beschouwen. Minstens één en bij voorkeur twee van de volgende criteria moeten “Vlaams” zijn: de artistieke ploeg (waarbij de link van personen met een Vlaamse identiteit ruim geïnterpreteerd wordt) en de inhoud of “de gehanteerde (Zuid-)Nederlandse taal in het eindproduct” (VAF, 2013). De productionele verplichting om de ontvangen steun in de Vlaamse Gemeenschap te besteden blijft wel behouden.

Vlaamse identiteit te onderzoeken. Films bieden immers geconstrueerde representaties die samen discoursen vormen. Hierdoor kunnen films een bijdrage leveren tot de nationale identiteitsconstructie, waarbij de representatie van nationale kernelementen een belangrijke rol spelen. In tegenstelling tot het meeste onderzoek naar de relatie tussen film en nationale identiteit focust dit proefschrift niet louter op het filmtekstuele aspect. We gaan in de eerste plaats in op de productiecontext en op de vraag hoe en waarom filmteksten tot stand kwamen. Meer bepaald staat de rol van het Vlaamse filmproductiebeleid centraal, in de vorm van het selectief en cultureel geïnspireerd rechtstreeks financieel steunmechanisme dat tussen 1964 en 2002 fungeerde. Wat was de door de beleidsactoren gewenste invulling van de te creëren Vlaamse cinema? Welke motivaties en doelen waren belangrijk? Welke rol speelden nationale kernelementen, het “Vlaamse karakter” van films en de constructie van een nationale *common sense* hierin? De aandacht gaat met andere woorden uit naar welk nationaal discours het Vlaamse filmbeleid trachtte te stimuleren. De academische literatuur suggereert hierbij een evolutie, gelinkt aan de groeiende globalisering en postmoderniteit, van een eerder homogeen nationaal discours naar een meer pluralistisch en minder expliciet nationaal discours, waarbij nationale elementen tegelijk een belangrijke plaats blijven behouden. We zullen dan ook nagaan in hoeverre deze evolutie van toepassing is op de ontwikkeling van het filmbeleid in Vlaanderen.

EMPIRISCH ONDERZOEK

4 Methode

De vorige hoofdstukken verschaften een theoretische uitdieping van de centrale onderzoeksvraag naar de rol van het filmproductiebeleid in het stimuleren van een Vlaamse identiteit. In dit hoofdstuk geven we een toelichting van de concrete bronnen en onderzoeksmethoden waarvan we gebruik maken om de onderzoeksvraag te beantwoorden. In die zin vormt dit deel een verklarende leidraad die duidelijk maakt hoe we tot de resultaten in de hierop volgende empirische hoofdstukken komen. Dit heeft in de eerste plaats betrekking op de twee ruime, hieropvolgende empirische hoofdstukken. Het onderzoeksopzet is uiteraard ook relevant voor de casestudies, maar in iedere casestudy geven we tevens een korte toelichting over de gebruikte bronnen en methoden. Bij de keuze en toepassing van de specifieke methoden zijn we geïnspireerd door de onderzoekstradities van de academische literatuur waarbinnen we dit proefschrift in de vorige hoofdstukken situeerden. Voornamelijk de revisionistische filmgeschiedenis, die de nadruk legt op methodologische verfijning en het belang van een diversiteit aan primaire historische bronnen (Chapman et al., 2007, pp. 6-8), wensen we aan te stippen als een belangrijke invloed. We benadrukken echter dat de totstandkoming van het onderzoeksopzet in de eerste plaats voortkomt uit de onderzoeksvraag zelf. Om te bestuderen hoe en in welke mate het stimuleren van een Vlaamse identiteit in het filmbeleid verweven zat, wordt in de eerste plaats de algemene historische ontwikkeling van het filmbeleid onderzocht aan de hand van een zo groot mogelijke diversiteit aan bronnen. Met de inzichten uit de literatuurstudie als concrete invalshoeken, besteden we bij de systematische ontginning van deze bronnen speciale aandacht aan elementen die relevant zijn voor de constructie van een Vlaamse identiteit. De structuur van hoofdstuk zes, die ingedeeld is naar de onderscheiden kernelementen die van centraal belang zijn bij de (filmische) constructie van nationale discoursen, vormt hier de meest zichtbare weerslag van. In wat volgt geven we eerst een overzicht van de diverse historische bronnen en onderzoeksmethoden waarvan dit proefschrift gebruik maakt (4.1). In het kader van een systematische ontginning van de bronnen goten we een belangrijk deel van het onderzoeksmateriaal in vier databases. De budgettendatabase, de toelagendatabase en de filmprojectendatabase lichten we toe onder paragraaf 4.2. Omwille van het centrale belang van de commissienotulendatabase behandelen we deze apart onder paragraaf 4.3.

4.1 Algemene toelichting

De historische focus (1964-2002) op het filmproductiebeleid in Vlaanderen brengt een zoektocht naar het meest relevante bronmateriaal met zich mee. Hierbij onderscheiden we zes categorieën van bronnen:

- 1) Juridische en publieke beleidsdocumenten met betrekking tot film. Dit zijn onder andere Koninklijke Besluiten, wetten, decreten, beslissingen van de Vlaamse Gemeenschap, jaarrapporten, regeringsbegrotingen, parlementaire stukken, parlementaire handelingen en parlementaire bulletins van vragen en antwoorden. Voor deze documentatie werd een beroep gedaan op het Belgisch Staatsblad en de archieven van de Kamer van Volksvertegenwoordigers, het Vlaams Parlement en de Senaat.¹ Dit materiaal is voornamelijk van nut voor de ontwikkelingsschets van het institutionele filmbeleidskader.
- 2) Filmbeleidsarchiefmateriaal. Om de concrete uitvoering van het filmproductiebeleid in Vlaanderen te bestuderen hadden we toegang tot het voorheen onontgonnen archief van het fonds Film in Vlaanderen. Dit overheidsorgaan was actief tussen 1994 en 2002, maar het archief bevat tevens de archiefstukken van zijn voorganger, de in 1964 opgerichte filmdienst van het ministerie van Nederlandse Cultuur. Voor de periode 1964-1997 werd het archiefmateriaal geïnventariseerd (zie Soens, 2003) en wordt het momenteel bewaard in het Rijksarchief Beveren.² Voor de periode 1998-2002 is het niet-geïnventariseerde archiefmateriaal verdeeld over het Departement Cultuur, Jeugd, Sport en Media van het ministerie van de Vlaamse Gemeenschap en het VAF, beide te Brussel. De notulen van de filmcommissievergaderingen en de meeste reststukken bevinden zich in het ministerie, de steundossiers en enkele andere reststukken bevinden zich in het VAF.³ Het archiefmateriaal bestaat enerzijds uit de notulen van de vergaderingen van de filmcommissie en de bijhorende stukken (bv. verslagen van hoorzittingen, interne reglementen, omzendbrieven, nota's, verklaringen ...) en anderzijds uit de steundossiers van alle ondersteunde filmprojecten, filmverenigingen en filminitiatieven. Dit materiaal biedt aanvullende informatie voor de historiek van het filmbeleidskader, maar is in de eerste plaats de belangrijkste bron voor onze analyse van de filmbeleidspraktijken.

Belangrijk is dat ook de niet-gesteunde, en daardoor in de meeste gevallen ook niet-gerealiseerde, projecten evenzeer in onze analyse werden opgenomen. Deze projecten zeggen immers minstens evenveel over het filmbeleid als de gesteunde projecten (zie ook S. Murray, 2008b, p. 16). Een beperking bij het bestuderen van deze “verborgen filmgeschiedenis” is dat de beschikbaarheid van data over de niet-gerealiseerde projecten zeer gering is. In tegenstelling tot de gesteunde filmprojecten, werd er voor de niet-gesteunde projecten geen apart dossier in de

¹ Voor het Vlaams Parlement maakten we gebruik van het handige digitale archief op <http://www.vlaamsparlement.be/Proteus5/zoekInArchief.action>. Archiefstukken van de Senaat en de Kamer werden telkens digitaal opgevraagd via de archiefdiensten van de respectievelijke instellingen.

² Dit zijn de archieven V14: “Archief Media en Film 2004” en V22: “Fonds Film in Vlaanderen”.

³ Het zou wel de bedoeling zijn dat dit archiefmateriaal binnenkort ook naar het Rijksarchief te Beveren zou overgebracht worden.

filmbeleidsarchieven bewaard. Bijna alle gegevens over de niet-gerealiseerde projecten hebben we dan ook moeten afleiden uit de notulen van de filmcommissie, hoewel er soms ook in persartikelen of ander materiaal informatie gevonden werd. De titel en de indieners van niet-gerealiseerde projecten waren steeds voorhanden, en meestal ook enkele financieel-productionele gegevens, maar met betrekking tot de tekstuele inhoud van de films was de beschikbare informatie sterk variabel.

- 3) Aanvullend archiefmateriaal. Naast de door de overheid geproduceerde en bewaarde bronnen maken we ook gebruik van andere archieven. Het persoonlijke archief van Joz Van Liempt vormt hierbij de belangrijkste bron, met diverse belangwekkende (beleidsvoorbereidende) documenten over de ontwikkeling van het filmbeleidskader, evenals aanvullend materiaal in verband met diverse filmprojecten.⁴ Meer informatie over specifieke filmprojecten vonden we tevens terug in andere archieven en vindplaatsen, zoals het Archief en Museum van de Socialistische Arbeidersbeweging – Instituut voor Sociale Geschiedenis (Amsab-ISG) te Gent, het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus te Antwerpen en de archieven van Argos en de VRT te Brussel. Relevant audiovisueel materiaal over zowel films als over het filmbeleid vonden we terug op Cobra.be (de cultuurwebsite van de VRT) en bij de extra's op dvd's van specifieke films.
- 4) Persmateriaal. Persartikelen over het filmbeleid werden verzameld in het Koninklijk Belgisch Filmarchief en het Documentatiecentrum voor de Cinematografische Pers (DOCIP) te Brussel, de Bibliotheek Cinema Zuid te Antwerpen en het kranten- en tijdschriftenarchief van de Universiteit Gent. Ook in de andere hierboven aangehaalde archieven werden af en toe nuttige persknipsels teruggevonden. Behalve de controle en verdere reconstructie van bepaalde feiten, biedt het persmateriaal in de eerste plaats erg nuttige inzichten aan over de perceptie van het filmbeleid en over de algemene filmcultuur (Higson, 1995, p. 13). Voornamelijk opiniestukken zijn waardevol om de tijdsgeest en het maatschappelijke discours over het filmbeleid te reconstrueren. Tegelijk dienen we er ons van bewust te zijn dat de pers geen spiegel vormt voor de maatschappij en dus slechts een deel van het publieke discours uitmaakt. Ook bij het zoeken naar meer informatie over specifieke filmprojecten werd geregeld beroep gedaan op persmateriaal (artikelen, gepubliceerde interviews, recensies, persdossiers, publiciteitsmateriaal ...) uit de vermelde instellingen.
- 5) Mondelinge bronnen. We voerden negentien expertinterviews uit met bevoorrechte getuigen van het filmbeleid in Vlaanderen tussen 1964 en 2002. De internationaal gangbare conventies van het mondelinge geschiedenis of *oral history* onderzoek volgend, bekwamen we zo mondelinge bronnen (zie bv. De Wever & François, 2003; Perks & Thomson, 2006; P. Thompson, 2000;

⁴ Het vrij omvangrijke en nauwkeurig bijgehouden archief van Van Liempt is in bewaring bij de onderzoeksgroep Visual Studies and Media Culture van de UA. Stephane Carreño Ramón (2011) maakte in het kader van een opdracht voor het vak Filmhistoriografie (docent: Roel Vande Winkel) een beknopte inventaris van het archief.

Vande Winkel, 2004a). De interviews werden afgenomen tussen oktober 2012 en januari 2014, toen we reeds een goed zicht hadden op de materie via het andere bronmateriaal. De semi-gestructureerde dieptegesprekken, waarbij we voor iedere geïnterviewde een gepersonaliseerde topiclijst opstelden, werden opgenomen met een digitale recorder en vervolgens verkort getranscribeerd. De geïnterviewden waren gedurende de onderzoeksperiode actieve filmcommissieleden, ministers, kabinetsmedewerkers, ambtenaren, regisseurs en producenten (zie bijlage 1 voor een overzicht van de interviews).⁵ Via de interviews wensten we de vanuit de andere empirische studies verkregen resultaten, evenals onze interpretatie van deze resultaten, te toetsen aan de praktijk. Bovendien verschaften de interviews ons een beter inzicht in de diverse moeilijker zichtbare factoren binnen de beleidsprocessen en (de perceptie van) de sfeer en de mentaliteit waarin deze processen zich voltrokken, zowel op het vlak van het beleidskader als op het vlak van de beleidspraktijken (zie ook Magor & Schlesinger, 2009, p. 300). Tegenover de voordelen van de toegang tot niet-gedocumenteerde informatie, staat steeds het subjectieve en constructieve karakter van het in het licht van het heden geproduceerde materiaal (Cambré & Waeye, 2003, p. 336; Dhoest, 2002, p. 130).

- 6) Langspeelfilms. Naar analogie met het Vlaamse filmbeleid en diverse andere instanties (zie bv. Eurostat, 2001, p. 111), definiëren we langspeelfilms hierbij als fictie- en animatiefilms met een speelduur van minimum 60 minuten, die voornamelijk of in een eerste instantie bedoeld zijn om in bioscopen te worden vertoond. De langspeelfilms zelf zijn eerder ongebruikelijke bronnen binnen filmbeleidsstudies. Toch vormen zij er volgens ons net een essentieel onderdeel van uit. Het gerealiseerde filmproduct neemt immers een centrale plaats in als uiteindelijk resultaat van het filmbeleid. Bij het analyseren van filmteksten binnen studies naar filmbeleid mag het volgens Caterer (2011, p. 123) niet de bedoeling zijn “to construct a simplistic model of direct causal influence, but rather to examine the complex networks of film policy in practice. Political rhetoric, institutional procedures, individual decision-making, filmmakers, the press and audiences all belong to these networks, and all find a common focus at the level of individual texts. These texts are therefore both the most challenging and the most rewarding objects of film policy analysis”. Aangezien de onderzoeksvraag niet voor iedere film een diepgaande tekstuele analyse vereist, is onze analyse van alle Vlaamse films vrij algemeen gebleven (zie 4.2).⁶ Op

⁵ Op 26 juli 2014 overleed Roland Verhavert, die een voor dit onderzoek erg waardevol interview gaf. Via deze weg wensen wij onze condoleances over te brengen.

⁶ Van de 132 gesteunde en tussen 1964 en 2003 gerealiseerde majoritair Vlaamse langspeelfilms hebben we 67 films zelf bekeken, voornamelijk via dvd, maar ook in de Cinematek te Brussel, Cinema Zuid te Antwerpen en het Film-Plateau te Gent. Voor de tekstuele gegevens over de andere (majoritair en minoritair Vlaamse, gesteunde en niet-gesteunde) langspeelfilms maakten we voornamelijk gebruik van naslagwerken (Geens, 1986; Thys, 1999) en andere secundaire bronnen.

bepaalde voor de onderzoeksvraag extra relevante gevallen gingen we echter wel dieper in, niet in het minst voor de films uit de casestudies.

Deze diversiteit aan bronnen en de combinatie van archiefonderzoek, beleidsdocumentenanalyse, expertinterviews en tekstuele filmanalyse stellen ons in staat een nauwgezette historische ontwikkelingsschets en analyse te maken van het filmproductiebeleid in Vlaanderen tussen 1964 en 2002. Hierbij geven we steeds een centrale plaats aan de onderzoeksvraag naar in welke mate en hoe het stimuleren van een Vlaamse identiteit in het filmbeleid verweven zat.

De verschillende bronnen verschaffen zowel kwantitatieve als kwalitatieve gegevens over het filmbeleid. Het kwantitatieve luik biedt handige informatie om de feitelijke ontwikkeling van het filmbeleid in Vlaanderen in kaart te brengen, met gegevens over budgetten en de concrete ondersteuning van filmprojecten. Hierop verder bouwend bieden de kwalitatieve tekstuele gegevens dieper inzicht in de processen achter en de precieze betekenis van de cijfers. We stellen met andere woorden de complementariteit van kwantitatieve en kwalitatieve gegevens en methoden voorop (zie ook Jensen, 2012; Mortelmans, 2009a, p. 24). Het is belangrijk om stil te staan bij het feit dat dit onderzoek voor een groot deel is gebaseerd op documentatie die de filmbeleidsactoren zelf opstelden, waardoor voornamelijk het officiële beleidsdiscours naar voren komt. Street (2000, p. 10) stelt dat officiële overheidsdocumentatie “purports to be the ‘voice’ of the state, yet (...) is often riddled with contradictions and enigmas which demand a careful reading strategy”. De complexe achterliggende beleidsprocessen en mogelijke afwijkende en officieuze beleidsdiscoursen zijn vaak moeilijk zichtbaar. We probeerden deze complexiteit zo goed mogelijk te vatten door een intensief gebruik van interne overheidsdocumenten en -correspondentie, het afnemen van interviews en het consulteren van persmateriaal en andere bronnen. Door de combinatie van verschillende bronnen en methoden wensen we de betrouwbaarheid van het onderzoek te bevorderen (Wester & Peters, 2004, pp. 191-201). Het is en blijft echter een illusie dat een historisch onderzoek ooit de complexiteit van eender welk fragment van de sociale realiteit in zijn volledigheid kan vatten.

4.2 De budgetten-, toelagen- en filmprojectendatabases

Om de systematische en nauwgezette analyse van het onderzoeksmateriaal te bevorderen, legden we vier databases aan waarin we een belangrijk deel van zowel de kwantitatieve als de kwalitatieve gegevens

incorporeerden.⁷ De budgettendatabase, de toelagendatabase en de filmprojectendatabase werden opgebouwd in het rekenbladprogramma Excel en bevatten voornamelijk budgettaire gegevens over het filmbeleid en budgettaire, productionele en filminhoudelijke gegevens over gesteunde en niet-gesteunde, gerealiseerde en niet-gerealiseerde en majoritair en minoritair Vlaamse filmprojecten.⁸ Uit deze databases distilleerden we de diverse grafieken en tabellen uit het empirische deel. De vierde database, de commissienotulendatabase, werd opgebouwd in het kwalitatieve softwareprogramma NVivo en bevat gegevens met betrekking tot de ondersteuningsadviezen van de filmcommissie. Deze database lichten we in de volgende paragraaf (4.3) verder toe.

De budgettendatabase geeft een overzicht van het jaarlijkse overheidsbudget (vanaf 1965 tot 2002)⁹ voor het selectieve filmsteunmechanisme en van de effectief verstrekte steun. De effectief verstrekte steun werd opgesplitst naar het soort steun (scenario- of productiesteun) en naar het soort filmproject (langspeelfilm, kortfilm, documentaire, animatie en televisiefictie). Voor majoritair Vlaamse langspeelfilms, het filmgenre dat de hoofdfocus van dit proefschrift uitmaakt, voegden we extra informatie toe. Behalve de jaarlijkse effectief verstrekte productiesteun belicht de database tevens de jaarlijkse gemiddelde steun per project en het gemiddeld totaal productiebudget per project. Verder zijn er gegevens over het aantal steunaanvragen per jaar en hoeveel er daarvan effectief gehonoreerd werden. Ten slotte kunnen we in deze database aflezen hoeveel gesteunde en hoeveel niet-gesteunde majoritair Vlaamse films er ieder jaar in de zalen uitkwamen. Het belangrijkste deel van de budgettendatabase werd samengevat in Tabel 15 in bijlage 3.

De toelagendatabase bevat gegevens over alle tussen 1964 en 2002 betoelaagde filmprojecten. Dit betreft in totaal 903 projecten, waaronder 471 langspeelfilms. Voor iedere film werd de regisseur, het jaar van de steunuitkering, het steunbedrag, het type film (langspeelfilm, lange jeugdfilm, lange animatiefilm, kortfilm, korte animatiefilm, documentaire of televisieserie), het type steun (scenario, productie, postproductie, premie na productie, premie op basis van de bruto-ontvangsten (vanaf 1994) en terugbetaalbaar renteloos voorschot)¹⁰ en coproductiegegevens (volledig Vlaams, majoritair of minoritair Vlaams, met specificatie van de coproducerende landen of regio's) weergegeven. Projecten die verschillende soorten steun ontvingen (bv. scenariosteun en productiesteun) worden twee of meerdere keren in deze database vermeld.

⁷ Deze databases kunnen bij de auteur opgevraagd worden.

⁸ Het onderscheid tussen majoritair en minoritair Vlaamse films legden we in het vorige hoofdstuk uit, zie 3.4.

⁹ Het filmsteunmechanisme trad pas in november 1964 in werking, waardoor voor het jaar 1964 geen filmondersteuningsbudget voorzien was.

¹⁰ Het terugbetaalbaar renteloos voorschot werd slechts aan twee kortfilms toegekend, in 1994 en 1997.

De filmprojectendatabase richt zich in tegenstelling tot de twee vorige databases enkel op langspeelfilmprojecten.¹¹ Deze database bevat niet enkel de gesteunde projecten, die in de meeste gevallen tevens gerealiseerd werden (227 gerealiseerde ondersteunde langspeelfilms),¹² maar tevens alle langspeelfilmprojecten die ooit steun aanvroegen, maar deze niet toegekend kregen.¹³ Van deze projecten zijn er 39 langspeelfilms (waarvan 21 majoritair Vlaamse) die toch gerealiseerd werden, tegenover 542 langspeelfilmprojecten (waarvan 500 majoritair Vlaamse) die niet gerealiseerd werden. Voor ieder filmproject bevat de database de filmtitel, type langspeelfilm (langspeelfilm, jeugdfilm, animatie), regisseur, producent en/of productiehuis, coproductiegegevens (volledig Vlaams, majoritair of minoritair Vlaams, met specificatie van de coproducerende landen of regio's), de data van de behandelingen van het project door de filmcommissie, en de steun die het project kreeg, met onderverdelingen naar totale, scenario-, preproductie-, productie- en postproductiesteun en vanaf 1994 de premie op basis van de bruto-ontvangsten. Ook indien er een afwijking was in de ministeriële steunbeslissing tegenover het commissieadvies werd dit in de database opgenomen. Daarnaast namen we een aantal gegevens op die niet voor ieder filmproject teruggevonden werden: het totale filmbudget, terugstortingen aan het ministerie en het aantal Belgische bioscoopbezoekers.

De filmprojectendatabase biedt tevens een beperkte tekstuele analyse van de langspeelfilmprojecten: per project keken we naar de tijdsperiode waarin de film zich situeert (heden, verleden, toekomst, onbepaald), de specificatie van de tijdsperiode, welke historische gebeurtenissen er eventueel in de film voorkomen, de hoofdtal, de andere gebruikte talen, de soort adaptatie (origineel, Vlaamse roman, Vlaams toneelstuk, Franstalig Belgische roman, buitenlandse roman, buitenlands toneelstuk, strip, opera, tv-afgeleide, remake, sequel, onbekend) en de specificatie van de adaptatie. Voor de niet-gerealiseerde films vielen dergelijke gegevens vaak niet te achterhalen. Om tot een omvattend beeld van de Vlaamse filmproductie te komen, hebben we behalve de filmprojecten die rechtstreeks het onderwerp van het filmproductiebeleid vormden, ook alle andere gerealiseerde Vlaamse langspeelfilmprojecten (die dus nooit een steunaanvraag deden) in deze database opgenomen. Bovendien hebben we de database uitgebreid met alle gerealiseerde Vlaamse langspeelfilms die verschenen voor en na de werking van de filmcommissie tussen 1964 en

¹¹ Een deel van deze database werd door 25 goed gebriefte derde bachelorstudenten Communicatiewetenschappen (UGent) opgesteld in het kader van een werkcollege gedurende het academiejaar 2010-2011. Alle gegevens werden uitvoerig gecontroleerd en waar nodig gecorrigeerd. De studenten verzamelden en analyseerden voor alle gesteunde langspeelfilms ook recensies waarvan we in dit proefschrift gebruik maken.

¹² Hiervan zijn er 14 films die wel in de periode 1964-2002 steun ontvingen, maar pas na 2002 gerealiseerd werden.

¹³ Hoewel de dossiers van deze projecten niet bewaard bleven, slaagden we er via de notulen van de filmcommissievergaderingen toch in om een volledig overzicht van de niet-gesteunde projecten op te maken. De gegevens hiervoor zijn wel vaak beperkter.

2002. Dit betekent dat de eerste langspeelfilm in onze database *Leentje van de zee* (1928, François Frijters) is. Het laatste jaar waarvoor we volledige gegevens verzamelden is 2011. Ook voor deze films werden de bovengenoemde gegevens opgezocht en ingevoerd. Voor het verzamelen van vele gegevens in deze database waren de naslagwerken *Naslagwerk over de Vlaamse film* (Geens, 1986) en *De Belgische film* (Thys, 1999) erg nuttig. Voor de films na 1997 maakten we onder andere gebruik van de filmdatabase op de website van Flanders Image.¹⁴ Ook voor een korte samenvatting van de films verwijzen we naar deze secundaire bronnen.

4.3 De commissienotulendatabase

De commissienotulendatabase bevat de notulen van de vergaderingen van de filmcommissie. De filmcommissie, vanaf 1964 tot 1994 als de Selectiecommissie voor Culturele Films en vanaf 1994 tot 2002 als de Vlaamse Audiovisuele Selectiecommissie, onderzocht de steunvragende filmprojecten en adviseerde de minister over de toekenning van de toelagen. De minister volgde in het overgrote deel van de gevallen het commissieadvies. Wanneer de minister toch afweek van het commissieadvies, zien we dit als een betekenisvol gegeven in het filmbeleid, waarbij de minister een duidelijk signaal geeft over wat hij of zij extra belangrijk acht om te steunen, of om er net geen of minder steun aan te verlenen. Bij deze cases staan we dan ook iets langer stil in onze analyse. Aangezien het commissieadvies meestal gevolgd werd, staat een groot deel van het commissiebeleid synoniem voor het concrete Vlaamse filmproductiebeleid. De commissieadviezen vormen dan ook verreweg de belangrijkste bron voor de analyse van de filmbeleidspraktijken en verdienen daarom extra aandacht.

De notulen waren enkel bestemd voor intern gebruik, alleen het definitieve commissieadvies en de uiteindelijke ministeriële beslissing werden naar de projectindieners gecommuniceerd. Niettemin dienen we steeds in rekening te brengen dat de notulen slechts een fragmentaire weergave bieden van het beslissingsproces van de filmcommissie om tot een bepaald besluit te komen. Een andere beperking bij het analyseren van de notulen is dat deze geen neerslag bieden van de beoordeling van alle aspecten van de projecten. We gaan ervan uit dat in het verslag voornamelijk de belangrijkste kritieken en appreciaties aan bod kwamen. Dit zegt natuurlijk niets over het commissiestandpunt over alle zaken waarvan geen melding werd gemaakt. Ging de commissie bijvoorbeeld simpelweg akkoord met een bepaald aspect van een filmproject en maakte zij er daarom geen speciale melding van, of ging zij er niet mee akkoord, maar maakte zij hier geen melding van omdat zij andere, belangrijker geachte tekortkomingen aan het project opmerkte? Het probleem van een fragmentair beeld op het commissiediscours is des te pertinent voor de

¹⁴ Zie <http://www.flandersimage.com/browse-films>.

niet-gesteunde projecten waarvoor geen aparte filedossiers bewaard werden en waarvoor de gegevens dus minder volledig zijn. Verder biedt de laatste periode van het filmbeleid een onvollediger beeld omdat vanaf de tweede helft van de jaren 1990 geen visies van de gesteunde films meer plaatsvonden tijdens de vergaderingen. Hierdoor konden we moeilijker achterhalen hoe de commissie tegenover de uiteindelijke film stond. Ook was de commissie “voorzichtiger” en meer summier geworden in haar besprekingen en adviezen, om minder discussie uit te lokken achteraf.¹⁵ Hoewel we dergelijke euvels deels trachtten te overkomen door het consulteren van andere bronnen, mag het duidelijk zijn dat de analyse haar beperkingen kende.

Concreet hebben we voor het opbouwen van de database en de analyse van het materiaal alle notulen van de 472 teruggevonden commissievergaderingen die plaatsvonden tussen 1964 en 2002 gedigitaliseerd.¹⁶ In de notulen vinden we behalve een weerslag van de besluitvorming over steunaanvragen van individuele filmprojecten ook heel wat relevant materiaal terug over het ruimere filmbeleidsdiscours. Dit betreft adviezen over filmfestivalselecties, het steunen van initiatieven binnen de Vlaamse filmcultuur, reflecties van de commissie over ontwikkelingen binnen de Vlaamse en ruimere Europese filmsector en standpuntinnames over het gevoerde en het te voeren film(productie)beleid. Voor de analyse van deze data werd het kwalitatieve software-programma NVivo ingeschakeld, een programma dat meestal gebruikt wordt in sociaal-wetenschappelijk onderzoek om interviews te analyseren, maar dat evengoed kan gebruikt worden voor de analyse van andere soorten data, zoals ons archiefmateriaal. Binnen NVivo werden de gegevens in de notulen gecodeerd, wat een systematische analyse van de data bevordert.

Bij het coderen van de data maakten we gebruik van een combinatie van twee a-priori-benaderingen (zie Mortelmans, 2009b, p. 20). Vertrekkende vanuit onze onderzoeksvraag en de relevante literatuur stelden we op voorhand een aantal “nodes” (de naam in NVivo voor codes) op die op de data zouden toegepast kunnen worden. Op basis van de bevindingen van een vooronderzoek, waarbij we een selectie van twintig in de tijd gespreide notulen onder de loep namen, werden de reeds bestaande nodes geoptimaliseerd en werden er tevens nieuwe nodes gecreëerd, wat een verdere uitdieping van de a-priori-benadering inhoudt.

¹⁵ In de woorden van waarnemend voorzitter Mario Verstraete was de commissie immers “sowieso altijd al de kop van jut” (RAB, V14, Bijlage bij CV 29 maart 2001, Brief van Mario Verstraete aan Dirk Van Mechelen, maart 2001).

¹⁶ De notulen van de ochtendvergadering van 9 juli 1974 en de vergadering van 10 december 1976 ontbreken in de archieven. De notulen die zich in het Rijksarchief Beveren bevinden werden grotendeels overgetypt, maar voor de notulen van de jaren 1990 konden we ook gebruik maken van een handscanner. De notulen die zich in het ministerie van de Vlaamse Gemeenschap bevinden, werden integraal gescand. Per vergadering kon het aantal te bespreken filmprojecten sterk variëren, van nul tot enkele tientallen. Specifiek voor de langspeelfilmprojecten schatten we op basis van een steekproef dat er ongeveer 2.300 commissiebesprekingen plaatsvonden (waarbij eenzelfde filmproject erg vaak op verschillende vergaderingen terugkwam).

Doordat we nu zicht hadden op welke gegevens er konden gevonden worden, waren we in staat om de eerdere theoretische nodes te gaan operationaliseren naar een werkbaar instrumentarium. Het gebruikte codeboek werd dus opgesteld door de combinatie van de theoretische achtergrond (de literatuur) en een vooronderzoek. Door deze combinatie van twee a-priori-benaderingen hebben we enerzijds de zekerheid dat we de concepten meenemen die van groot belang zijn voor onze onderzoeksvraag, en anderzijds zijn we zeker dat we een werkbaar, geoperationiseerd instrument ter beschikking hebben, waarbij we ook andere relevante zaken in onze analyse meenemen die niet (onmiddellijk) uit de onderzoeksvraag konden gehaald worden. Dit a-priori-codeboek werd tijdens de datacodering echter niet gezien als een restrictief harnas waarbinnen er geen plaats is voor onverwachte maar relevante andere informatie. Wanneer dergelijke extra informatie gevonden werd, werden er extra nodes gecreëerd om deze informatie in onze analyse te kunnen opnemen. Op deze manier werd het a-priori opgestelde codeboek op een inductieve manier verder opgebouwd, om eigenlijk pas op het einde van het codeerwerk tot het definitieve codeboek te komen. Dit codeboek ziet er als volgt uit (indien we dit nodig achtten, hebben we meer toelichting gegeven naast de codenaam):

1. *Filmgegevens* (wanneer een filmproject ter sprake kwam)

1.1. *Vlaamse productie*

1.2. *Majoritaire coproductie*

1.3. *Minoritaire coproductie*

1.4. *Onbekende productie*

1.5. *Langspeelfilm*

1.5.1. *Historische film*

1.5.2. *Adaptatie*

1.5.3. *Kinder-jeugdfilm*

1.5.4. *Artfilm*

1.5.5. *Populaire film*

1.5.6. *Ander*

1.5.7. *Onbekend*

1.6. *Kortfilm* (de besprekingen van kortfilmprojecten werden enkel gecodeerd indien ze onmiddellijke relevantie voor de onderzoeksvraag hadden, dit geldt ook voor animatieprojecten, documentaires, tv-series en onbekende soorten projecten)

1.7. *Animatie*

1.8. *Documentaire*

1.9. *Tv-serie*

1.10. Onbekend soort project

2. *Vlaamse elementen* (deze nodes zijn specifiek gelinkt aan de centrale onderzoeksvraag en konden zowel aan de bespreking van filmprojecten als aan de bespreking van andere materie toegekend worden)
 - 2.1. *Ander Vlaams discours* (voor de onderzoeksvraag relevante elementen die niet in de onderstaande categorieën thuishoren, bijvoorbeeld referenties naar (het filmbeleid van) de Franse Gemeenschap)
 - 2.2. *Taal*
 - 2.3. *Vlaamse cultuur*
 - 2.4. *Vlaamse eigenheid* (wanneer bijvoorbeeld naar het “Vlaamse karakter”, het “typische Vlaamse” of de “eigenheid” van bepaalde elementen in een filmproject werd verwezen, vaak met betrekking tot de thema’s, het geportretteerde leefmilieu of de sfeer in een film)
 - 2.5. *Vlaamse geschiedenis*
 - 2.6. *Vlaamse actualiteit*
 - 2.7. *Trans-Vlaamse* (elementen die passen bij wat we in de literatuurstudie benoemden als transnationale cinema)
 - 2.8. *Vlaamse in contextuele* (dit gaat voornamelijk over opmerkingen in verband met de Vlaamse achtergrond van de cast en crew)
 - 2.9. *Morele elementen*
3. *Sturing* (wanneer de commissie tekstuele of contextuele filmische aanpassingen opdringt)
4. *Ministeriële inmenging* (wanneer de regering, minister of kabinet in de voortgang van het project betrokken is)
5. *Filmbeleidsdiscours* (wanneer andere materie dan concrete filmprojecten werd besproken)
 - 5.1. *Filmproductiebeleid* (bijvoorbeeld de vele plannen om het filmsteunmechanisme te hervormen)
 - 5.2. *Coproductiebeleid*
 - 5.3. *Omroepbeleid* (alle referenties naar de publieke en private televisie)
 - 5.4. *Ander filmbeleid* (bijvoorbeeld over filmfestivals, -verenigingen en -initiatieven)

Aan ieder agendapunt (hetzij een filmproject, hetzij andere filmbeleidsmaterie) werden één of meerdere nodes toegewezen. Wanneer bijvoorbeeld in een commissiebespreking van een majoritair Vlaamse lange jeugdfilm werd gevraagd om het gebruik van dialect te beperken, werden volgende nodes toegewezen: Filmgegevens, Majoritaire coproductie, Langspeelfilm, Kinder-jeugdfilm, Vlaamse elementen, Taal, Sturing. Na het coderen van alle data konden we gerichte zoekopdrachten uitvoeren met allerlei

combinaties van nodes. Dit stelde ons in staat om op systematische en nauwgezette wijze het bronmateriaal te analyseren.

5 Filmbeleidskader: historische ontwikkeling

In dit hoofdstuk onderzoeken we de historische ontwikkeling van het filmbeleidskader in Vlaanderen en het discours dat hiermee gepaard ging. Deze geschiedenisschets start in de jaren na de Tweede Wereldoorlog om zo de start van het filmbeleid in Vlaanderen (in 1964) in perspectief te plaatsen en de totstandkoming ervan beter te vatten. De inwerkingtreding van het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF) in 2002 vormt het eindpunt van deze uiteenzetting. Met het beleidskader doelen we op de diverse aspecten die het filmbeleid vorm gaven. De concrete ondersteuning van specifieke filmproducties (de “beleidspraktijken”) nemen we hier niet in op, dit vormt het onderwerp van het volgende hoofdstuk. Hieruit volgt dat dit hoofdstuk niet alleen de historische totstandkoming en de evolutie van het wettelijke filmbeleidskader behandelt. Ook de algemene invulling hiervan is van belang, inclusief de identificatie van de belangrijkste beleidsactoren, de grote (politieke) beleidslijnen die zij voorop zetten, de budgetten die voorhanden waren om deze doelen te realiseren en de ruime beleidsresultaten. Doorheen deze historiek houden we de centrale onderzoeksvraag naar de relatie tussen het filmbeleid en het nationale voortdurend voor ogen. Meer bepaald bekijken we in dit hoofdstuk in welke mate en op welke manier we de Vlaamse natievormingsidee en het stimuleren van een Vlaamse identiteit terugvinden in de ontwikkeling van het filmbeleidskader. Hierbij gaat de aandacht ook uit naar hoe ruimere politieke ontwikkelingen op het vlak van de communautaire breuklijn (zie Huyse, 2003) een impact hadden op het beleidskader. Tegelijk komen in dit hoofdstuk een aantal andere spanningsvelden naar voren die een centrale plaats bekleden in de evolutie van het Vlaamse filmbeleid. Zo is er de gespannen driehoeksverhouding tussen (het kabinet van) de bevoegde minister, diens adviserende filmcommissie (de officiële beleidsactoren) en de verschillende stemmen uit de sector (de officieuze beleidsactoren). Typisch voor het filmbeleidsgegeven in Europa vormt daarnaast ook het moeilijke evenwicht tussen een culturele en een economische benadering van het filmmedium (het zogenaamde cultureel-economische spanningsveld) een belangrijke rode draad doorheen de historiek van het filmbeleid in Vlaanderen.

Na een aanloopperiode (5.1), beginnend kort na de Tweede Wereldoorlog en lopend tot aan het begin van de jaren 1960, kunnen we grofweg twee delen onderscheiden in de ontwikkeling van het Vlaamse filmbeleid, met cesuur aan het begin van de jaren 1980. In het eerste deel vestigen we de aandacht op de totstandkoming en de werking van de systematische culturele filmsteun zoals die in Vlaanderen in 1964 geïntroduceerd werd (5.2). We gaan hierbij dieper in op hoe men een kader trachtte te scheppen voor de constructie van een “Vlaamse cinema”. Hierna volgt een overzicht van de kritiek op het filmbeleid en de diverse mislukte initiatieven die in de jaren 1960 en 1970 poogden het filmbeleid structureel te

vernieuwen (5.3). Het tweede deel van dit hoofdstuk start aan het begin van de jaren 1980, wat een belangrijk kantelmoment in het Vlaamse filmbeleid inluidde. We onderzoeken hoe de politieke wissel van christendemocratische naar liberale ministers van Cultuur gepaard ging met enkele nieuwe, voornamelijk marktgerichte evoluties (5.4). Hierdoor trad het cultureel-economische spanningsveld sterker op de voorgrond, wat ook een impact had op de visie op de relatie tussen het filmbeleid en de Vlaamse identiteit. Verder bekijken we hoe er blijvend gezocht werd naar een institutionele vernieuwing van het filmbeleidskader (5.5). In 1994 resulteerde dit in het fonds Film in Vlaanderen, maar hiermee kwam men geenszins aan alle grieven van de filmsector tegemoet. Het filmbeleid voltrok zich dan ook als vanouds binnen een zoektocht naar hervorming, die uiteindelijk in 2002 ingelost werd met de inwerkingtreding van het VAF.

5.1 De aanloop

5.1.1 Filmsteun als volksontwikkeling

Films maken in België is nooit een sinecure geweest. Door de kleine binnenlandse afzetmarkt en de grote productiekosten werd de Belgische filmproductiesector al gauw geconfronteerd met het probleem dat een financieel rendabele filmproductie nauwelijks mogelijk was. Tot ongeveer 1910 beperkte de filmproductie in België zich in hoofdzaak tot documentaires en reportages.¹ Vervolgens voorzag de Fransman Alfred Machin, in nauw contact met de Franse productie- en distributiemaatschappij Pathé, in een beperkte fictieproductie op Belgisch grondgebied (De Kuyper, 1995). Na het einde van de Eerste Wereldoorlog, die de filmproductie grotendeels had stilgelegd, kwam er een zekere continuïteit in de Belgische filmproductie. Hierbij dient gewezen op het belang van Hippolyte de Kempeneer, die aan het begin van de jaren 1920 in Machelen een filmstudio uit de grond stampte. De Belgische filmproductie was tot op dat moment een grotendeels Franstalige aangelegenheid. In navolging van de populaire films van Gaston Schoukens kwam er in Vlaanderen pas vanaf het midden van de jaren 1930 een continue filmproductie op gang met de volksfilms van Edith Kiel en Jan Vanderheyden (Engelen, 2011; Fowler, 2010; Vande Winkel & Van Engeland, 2014). Gedurende de Tweede Wereldoorlog verschenen er aanvankelijk nog enkele dergelijke films, maar al gauw viel de fictiefilmproductie in België nagenoeg volledig stil.² Vanaf 1945 kwam deze weer op gang, maar dit gebeurde nog steeds in zeer precaire omstandigheden (met inbegrip van een hoog investeringsrisico, het gebrek aan technische uitrusting en

¹ Voor een studie naar het filmgebeuren in België tussen 1894 en 1908, en de uiterst beperkte plaats die Belgische producties daarbij innamen, zie Convents (2000).

² Voor een overzicht van de filmproductie in België, zie Thys (1999).

degelijke studio's, een tekort aan technisch en creatief personeel enzovoort), waardoor het filmproductiegebeuren niet tot ontplooiing kon komen (CRISP, 1977, pp. 5-6).

De interventie vanwege de overheid op filmgebied bleef ondertussen vrij beperkt. Er werden enkele reguleringen uitgewerkt, bijvoorbeeld rond het bioscoopwezen en de filmkeuring,³ maar van maatregelen om de geringe Belgische filmproductie te beschermen of te stimuleren was er nog geen sprake. Grotere Europese landen voerden restrictieve maatregelen in om de dominantie van buitenlandse films in te perken en zo de tewerkstelling in de binnenlandse filmindustrie veilig te stellen (zie 3.3.1). Hoewel er in België gedurende de jaren 1930 ook plannen bestonden om bepaalde quota in te voeren (Joris, 1936), kon een dergelijk klein land het zich niet veroorloven een gelijkaardig restrictief beleid in te voeren. België beschikte immers niet over de faciliteiten (kapitaal, technische infrastructuur, filmprofessionelen, voldoende grote thuismarkt ...) om de leemte, gecreëerd door de restrictieve maatregelen, te vullen met eigen films. Na de Tweede Wereldoorlog groeide echter het draagvlak om ondersteunende maatregelen met betrekking tot de filmproductiesector in te voeren. Zo diende de socialistische volksvertegenwoordiger en toenmalig burgemeester van Antwerpen Lode Craeybeckx samen met enkele partijgenoten in maart 1945 een wetsvoorstel in tot oprichting van een "Nationaal Kinema-Instituut".⁴ Craeybeckx riep de wetgever op om "een stap verder [te] zetten dan de tusschenkomst waarbij hij er zich toe beperkt een rem te stellen aan den schadelijken invloed van de filmvertooningen van uitgesproken onzedelijken aard".⁵

Wel kaderde dit initiatief in de eerste plaats binnen de opvoeding van de Belgische bevolking. Het instituut zou met name films moeten stimuleren die "rechtstreeks de verstandelijke ontwikkeling en de zedelijke verheffing van de natie op het oog hebben".⁶ Het vooropgestelde Instituut was in de eerste plaats gericht op documentairefilms, maar fictiefilms werden geenszins uitgesloten. Verder wilde het Instituut inzetten op de internationale verspreiding van Belgische films om zo België zelf als een sterk merk te promoten. Film werd immers gezien als "een middel waardoor de Natie, op elk gebied, zoo materieel als cultureel, zich in den vreemde kan doen gelden en waardoor dan ook de belangen van het land doeltreffend kunnen gediend worden".⁷ De in het wetsvoorstel terugkerende "natie" sloeg ondubbelzinnig op België als een geheel. Ondanks Craeybeckx' Vlaamsgezinde overtuigingen, die zich onder andere bijzonder sterk op cultureel vlak manifesteerden (Van Geet, 1989), zag hij de oprichting van

³ Voor een studie naar de beginjaren van de Belgische filmkeuring, zie Depauw en Biltereyst (2005).

⁴ Archief Kamer van Volksvertegenwoordigers, Wetsvoorstel tot oprichting van een Nationaal Kinema-Instituut door Lode Craeybeckx, 6 maart 1945.

⁵ Idem.

⁶ Idem.

⁷ Idem.

een Nationaal Kinema-Instituut binnen een uitsluitend Belgisch kader. Van enige garanties omtrent de verdeling van het Nederlandstalige en Franstalige aandeel binnen het Instituut was vlak na de Tweede Wereldoorlog nog geen sprake, dit in tegenstelling tot de voorbereidingen van het Belgisch Filminstituut aan het begin van de jaren 1960 (zie 5.1.3).

Het voor die tijd behoorlijk vooruitstrevende plan vond echter onvoldoende draagvlak in de Kamer. Wel kwam er een afgezwakte versie van het Instituut in de vorm van de in 1946 opgerichte Cinematografische Dienst, opgericht binnen het Ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur.⁸ De voornaamste taak van deze dienst bestond erin om educatieve films te stimuleren en te distribueren, voornamelijk binnen het onderwijsnetwerk. De dienst kon opdrachtfilms bestellen, maar van een systematische steun aan de filmproductie was nog geen sprake. Hoewel de activiteiten van de Cinematografische Dienst zich normaal gezien beperkten tot documentaires en in mindere mate korte fictiefilms, was zij later uitzonderlijk ook betrokken bij André Delvaux' debuutfilm *De man die zijn haar kort liet knippen* (1965). Deze productie was oorspronkelijk geconcipieerd als een middellange televisiefilm in opdracht van de BRT, maar kon door toedoen van de Cinematografische Dienst tot een internationaal sterk gewaardeerde langspeelfilm worden gemaakt (Colville, 2006, pp. 115-116). Hierbij dienen we te wijzen op de rol van Paul Louyet, die sinds 1956 aan het hoofd van de Cinematografische Dienst stond en vaak een ruimere culturele invulling aan zijn educatieve opdracht gaf. Op die manier bood hij jonge filmmakers als Luc De Heusch, Jean Brismée, Frans Buyens en André Delvaux kansen om ervaring met het filmmedium op te bouwen.

5.1.2 Economische filmsteun: de detaxatie

Naast de cultureel en educatief geïnspireerde overheidsinitiatieven was er ook een groeiende wil om de filmsector te ondersteunen vanuit economische beweegredenen, om de filmindustrie in België te beschermen en te stimuleren. Dit vertaalde zich in het Koninklijk Besluit van 14 november 1952 “betreffende de hulpverlening aan de Belgische filmnijverheid”, waarmee de minister van Economische Zaken Jean Duvieusart en zijn Nederlandstalige partijgenoot (van het toen nog unitaire PSC-CVP) en minister van Financiën Albert-Edouard Janssen een eerste vorm van systematische overheidssteun aan de Belgische filmsector introduceerden.⁹ Het KB riep de zogenaamde “detaxatie” in het leven, wat ervoor zorgde dat een deel van de “vermakelijkheidstaksen” op de bioscooptickets van een als Belgisch erkende film op het einde van het begrotingsjaar werd teruggestort aan de producent. Het invoeren van deze steunmaatregel gebeurde onder druk van het filmbedrijf en betrof dus een zuiver economisch geïnspireerde, automatische steunmaatregel die gold voor alle Belgische films, om, in lijn met andere

⁸ Deze dienst richtte zich met de jaren meer en meer op Franstalig België en is tot op vandaag in werking, sinds 1985 onder de noemer Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles (Cinémathèque, 2014).

⁹ BS 26 november 1952.

Europese landen, de binnenlandse productie beter te beschermen tegen een te grote buitenlandse dominantie. Van de creatie van een Belgische filmproductie die in het teken stond van de (culturele) ontwikkeling van “de natie” was er hier geen sprake. Doordat een film als “Belgisch” erkend moest zijn (dit gebeurde op basis van de nationaliteit van de filmmakers en het productiehuis) om van de steun te kunnen genieten, werd het Belgische filmproductiegebeuren met deze wetgeving wel in een nationaal kader gedwongen. Films kregen nu officieel een nationaliteit, wat onmiddellijk een differentiatie inhield: zij waren Belgisch of buitenlands. Dit wijst op de rol van het filmbeleid bij de constructie van de idee van een “nationale cinema” (zie ook Danan, 2006, p. 174).

Aangezien de gelden van de detaxatie slechts aan de producent werden toegekend nadat de film in de zalen kwam, en er bovendien geen bestedingsverplichting bestond voor de ontvangen financiële middelen, betrof het hier dan wel een rechtstreekse, maar tevens een eerder indirecte steunmaatregel. Bovendien was de maatregel in de eerste plaats gericht op kortfilms en documentaires.¹⁰ Toch bleek de invoering van de detaxatie een licht positieve stimulans te zijn voor de langspeelfilmproductie in België. Specifiek voor Vlaanderen was het zo dat er na enkele jaren (van 1948 tot 1951) waarin geen enkele langspeelfilm het licht zag, vanaf 1952 tot aan het begin van de jaren 1960 gemiddeld ongeveer vier Vlaamse films per jaar gerealiseerd werden (zie Figuur 4). Dat meer dan de helft van deze films tot de categorie volkse komedies (de zogenoemde “Antwerpse kluchten of volksfilms”) behoorde, is niet vreemd aan het feit dat het detaxatiesysteem de meest succesvolle films bevoordeelde. Immers, hoe meer bioscooptickets er verkocht werden, hoe hoger de detaxatiepremie. De automatische steunmaatregel was dus weinig bevorderlijk voor minder populaire filmprojecten, die eerder culturele dan commerciële aspiraties koesterden. Dit gebrek aan enige kwaliteitsgaranties werd dan ook aangeklaagd in de pers, die tevens op een aantal andere gebreken van de regeling wees (Van Liempt, 1957). Zo werd het detaxatiesysteem al gauw misbruikt. Zeer goedkoop gemaakte korte documentaire- of fictiefilms werden met behulp van de bioscoopexploitanten gekoppeld aan populaire buitenlandse langspeelfilms, waardoor de producenten heel wat detaxatiegeld konden binnenrijven.¹¹ In de loop der jaren onderging het systeem dan ook diverse aanpassingen.¹² Na de regionalisering van het detaxatiesysteem in januari 1988 werd in Vlaanderen de detaxatie voor kortfilms afgeschaft met het decreet van 22 december 1993, dat de

¹⁰ Tussen 1953 en 1972 waren slechts 11% van de producties waaraan het ministerie van Economische Zaken steun verleende langspeelfilms (Lardenoit, 1975, p. 30).

¹¹ Zie hieromtrent Batz (1963a) en de studie van het CRISP (1977, pp. 16-20). Ook elders in Europa vinden we gelijkaardige praktijken als reactie op een overheidsmaatregel terug. Zo ontstonden er in Groot-Brittannië heel wat snel en goedkoop gemaakte “quota quickies” als gevolg van de invoering van Cinematograph Films Act in 1927 (Chibnall, 2007).

¹² Zie KB 25 juli 1957, 23 oktober 1963, 12 mei 1972, 24 december 1973, 29 juni 1983 en 29 juli 1983.

oprichting van het Fonds Film in Vlaanderen bewerkstelligde (zie ook 5.5.2).¹³ Voor langspeelfilms bleef wel een gelijkaardige premie op basis van de bruto-zaalontvangsten bestaan tot 2002.¹⁴

5.1.3 Culturele filmsteun: het Belgisch Filminstituut

Terwijl de economisch geïnspireerde detaxatie, die commerciële successen extra beloonde, de enige vorm van structurele steun aan de langspeelfilmsector was, bleef de internationale opmars van de culturele status van het filmmedium zich doorzetten. De wil groeide om net die films met culturele of artistieke ambities extra te stimuleren. In de loop van de jaren 1950 en 1960 ontstonden overal in West-Europa diverse vormen van selectieve (in plaats van automatische) overheidssteun voor op culturele leest geschoeide films.¹⁵ Mede geïnspireerd door deze internationale ontwikkelingen heerste ook in België aan het begin van de jaren 1960 het juiste klimaat om de binnenlandse filmproductie vanuit een culturele benadering te ondersteunen. Zo kende België reeds sinds het interbellum een stevige traditie van cinéclubs (Biltereyst, 2007), werden er sinds 1938 de eerste stappen gezet naar wat gauw zou uitgroeien tot het wereldvermaarde Koninklijk Filmarchief (Geens, 1994), vond er sinds 1954 een tweejaarlijks festival van de Belgische film plaats, werden begin de jaren 1960 enkele nieuwe filmscholen opgericht, en was er met de start van televisie-uitzendingen in 1953 een nieuw hoofdstuk begonnen in de audiovisuele geschiedenis van België. Daarenboven wijst Joz Van Liempt (1986, p. 17) op het belang van de toenmalige centrumlinkse regering onder Theo Lefèvre die gunstig stond tegenover een uitbreiding van de economische steun aan de filmsector met cultureel gerichte maatregelen.

Initieel wilde men deze nieuwe vorm van filmsteun gestalte geven binnen een nationaal, Belgisch beleidskader, zoals ook het geval was voor de detaxatie en de Cinematografische Dienst. Naar aanleiding van een onderzoeksrapport van de ULB-socioloog Jean-Claude Batz werd er van 2 tot 6 december 1963 een colloquium georganiseerd over “Le problème de la production de films en Belgique” (Batz, 1963a, 1963b). Op basis van dit colloquium, dat bijgewoond werd door ongeveer 200 mensen die samen zowat het volledige spectrum van de filmgerelateerde sector vertegenwoordigden, werd er op 19 en 20 maart 1964 een kleinschaligere commissie ingericht, waarbij de gesprekken zich toespitsten op de oprichting van een parastatale, het “Belgisch Filminstituut”. Onder leiding van Batz werd een document opgesteld dat als aanzet tot een wetgevend kader moest dienen om deze nieuwe nationale overheidsinstelling en dus de culturele filmproductiesteun in België van de grond te krijgen (Batz, 1964b). Alle aspecten die van

¹³ Decreet van 22 december 1993 houdende bepalingen tot begeleiding van de begroting 1994, BS 29 december 1993.

¹⁴ Deze premie bedroeg 25% van de bruto-ontvangsten van de bioscoopzalen, maar mocht niet hoger zijn dan de inbreng van de producent.

¹⁵ Voorbeelden hierbij zijn Nederland (1956), Frankrijk (1960), Zweden (1963) en Denemarken (1965) (Engberg, 1990; Hayward, 2005, p. 38; Hedling, 2013, p. 95; van den Heuvel, 2004).

belang waren bij de oprichting van een Belgisch Filminstituut, dat zou beschikken over een op dat moment erg ambitieus budget van 100 miljoen BEF per jaar, werden hierin opgenomen en besproken tijdens een plenaire sessie op 12 mei 1964 (Batz, 1964a).¹⁶ Ondanks het aanzienlijke politieke draagvlak voor deze plannen, liepen de besprekingen spaak door de weerstand tegen een strikt unitaire organisatie vanwege de Vlamingen aan de onderhandelingstafel.¹⁷ Geïnspireerd door de omroepwet van 18 mei 1960, die het NIR opsplijste in de Nederlandstalige BRT en de Franstalige RTB, wilden zij een soortgelijke regeling voor het op te richten Filminstituut. De belangrijkste Vlaamse vertegenwoordigers bij deze onderhandelingen waren Joz Van Liempt (actief binnen de Katholieke filmbeweging en werkzaam bij de BRT), Tony Hermans (producent bij de BRT) en Paul Rock (adjunct-kabinetschef van minister van Nederlandse Cultuur Renaat van Elsen).¹⁸ Zij hadden een nota opgesteld waarbij de eerste paragrafen de toon zetten voor het gehele verdere document:

“Le projet présenté à la commission possède un caractère ‘unitariste’, en ce sens qu’il prévoit la création dans notre pays d’un Institut du Film, géré par un conseil d’administration, assisté par une commission de sélection, etc...

Encore que la composition des organes cités obéisse au principe de la représentation équilibrée des deux communautés linguistiques nationales, diverses personnalités d’expression néerlandaise, attachées au principe de l’autonomie culturelle de nos deux communautés, ont marqué des réserves ou une opposition à l’égard de l’ ‘unitarisme’ consacré dans le texte du projet qui, disent-elles, est de nature à entraîner une minorisation du rôle de la communauté flamande dans le développement projeté des activités de production de films.

Après avoir écouté attentivement leurs objections, nous croyons pouvoir les résumer comme suit. Dès le moment où l’on justifie l’intervention et l’effort financier de l’Etat en vue de promouvoir la production nationale de films par une motivation de nature culturelle, il faut, disent ces personnalités, tenir compte de l’existence dans notre pays de deux communautés linguistiques constituant des entités culturelles distinctes et reconnaître à chacune d’elles une égale vocation et un même droit à l’expression cinématographique (ou ‘audio-visuelle’).”¹⁹ (Onderlijningen in het origineel document.)

¹⁶ In hoeverre er reeds een politieke consensus bestond over dit bedrag (500 miljoen BEF voor een periode van vijf jaar) is niet helemaal duidelijk, maar volgens Van Liempt (1986, p. 18) was het “in die dagen (...) een haalbaar voorstel”.

¹⁷ Dit blijkt niet enkel uit diverse documenten en publicaties uit het archief van Van Liempt, waaruit in het vervolg van de tekst geput wordt, ook diverse andere documenten en actoren bevestigden dit (zie bv. De Poorter, 1976, p. 62; J.-P. Wauters, 1974b, p. 8; 1974d).

¹⁸ UA, AJVL, Brief van Van Liempt aan de redactie van *La Revue Nouvelle*, januari of februari 1981.

¹⁹ UA, AJVL, Nota “À propos de l’assistance de l’Etat à la production de films et de la dualité linguistique en Belgique.”

De auteurs van deze nota waren het duidelijk niet eens met het Belgisch unitaire karakter van het wetsvoorstel en klaagden de ondergeschikte rol van de Vlaamse Gemeenschap aan. Voorts wilden ze de volgens hen compleet verschillende culturele en filmische eigenheden van de gemeenschappen aantonen door de nadruk te leggen op de verschillen tussen het Franstalige en Nederlandstalige filmbedrijf. Een belangrijk aspect hierbij was het coproductiegegeven, waarbij de Franstalige sector zich voornamelijk wilde richten op Franse en Italiaanse mogelijkheden, terwijl de Nederlandstalige sector in de eerste plaats naar Nederland keek en in mindere mate ook naar Duitsland.

Doordat de Vlaamse onderhandelaars het been stijf hielden met betrekking tot hun eis voor een tweeledige (een Franstalige en een Nederlandstalige) structuur van het op te richten instituut, werden de ambitieuze filmbeleidsplannen afgevoerd. Toenmalig onderhandelaar Joz Van Liempt (1986, pp. 18-19) vatte het in een terugblik als volgt samen:

“de gesprekken [strandden] uiteindelijk op het niet willen aanvaarden van de redelijkheid van het Vlaams verlangen (...) dat zulk Instituut, naar het voorbeeld van B.R.T.-R.T.B., het enige referentiepunt waar wij op dat ogenblik over beschikten, van hoog tot laag moest gestructureerd zijn volgens het beginsel van de culturele autonomie (...) een normale flamingantische reflex werd in een fatsoenlijk nationaal gezelschap – wat wil zeggen dat er altijd en door iedereen Frans werd gesproken – als een op het randje af onvaderlandse daad beschouwd.”

Deze Vlaamsgezinde geest waarin de voorbereidingen van een cultureel filmbeleid in Vlaanderen verliepen, paste binnen de ruimere maatschappelijke ontwikkelingen in die tijd, waarbij een groeiend verlangen naar Vlaamse autonomie een belangrijke plaats innam (Witte, 1998). Met de mislukte oprichting van een Belgisch Filminstituut wordt met andere woorden voor de eerste keer duidelijk hoe de Vlaamse politieke en culturele emancipatie bepalend was voor de institutionele ontwikkeling van het filmbeleid in Vlaanderen. Deze verwevenheid tussen de (falende) ontwikkeling van het filmbeleidskader enerzijds en de Vlaamse emancipatie en communautaire problematiek anderzijds zou een rode draad blijven gedurende de daaropvolgende decennia.

5.2 Het KB van 1964: “tot bevordering van de Nederlandstalige filmcultuur”

Nog tijdens de besprekingen rond het Belgisch Filminstituut, toen de Vlaamse onderhandelaars de indruk kregen dat ze het pleit niet zouden winnen, besloot de minister van Nederlandse Cultuur Renaat van Elslande (CVP) het heft in eigen (Vlaamse) handen te nemen.²⁰ Als specialist in de problematiek van de Vlaams-Waalse betrekkingen stond van Elslande bekend als een van de belangrijkste spilfiguren in de groep van naoorlogse Vlaamse parlementsleden die opkwamen voor culturele autonomie (Ruys, 1998b, p. 1064). Hoewel hij tijdens zijn ministerschap onder “voogdij” van de minister van Nationale Opvoeding stond, had hij bepaalde autonome cultuurbevoegdheden die hij vanuit zijn Vlaams-emancipatorische overtuigingen wilde versterken en uitbreiden (De Pauw, 2005, p. 45). Daarmee zat Van Elslande op dezelfde lijn als Joz Van Liempt, die vanwege zijn activiteiten binnen de katholieke filmbeweging en als filmprogrammator binnen de BRT een grote expertise bezat omtrent de Vlaamse filmproblematiek. In april 1964 kreeg Van Liempt de opdracht van minister van Elslande om een rapport op te stellen over de overheidssteun aan de filmproductie in Nederland, waar er sinds 1956 een Produktiefonds voor Avondvullende Films bestond.²¹ Naast het introduceren van de culturele autonomie in de filmsector, wenste men immers ook de mogelijkheden tot coproducties met Nederland te optimaliseren.

²⁰ RAB, V14, CV, 22 augustus 1977.

²¹ UA, AJVL, Het stelsel van overheidsbijstand aan de nationale filmproductie in Nederland. Verslag over een onderzoek verricht in opdracht van de heer Renaat van Elslande, minister van Cultuur, adjunct voor Nationale Opvoeding, 17 april 1964.



Figuur 2: Joz Van Liempt, spilfiguur in de totstandkoming en werking van het filmbeleid in Vlaanderen tot aan het begin van de jaren 1980

Bron: Film & Televisie, jg. 19, nr. 209 (oktober 1974), p. 8 (fotograaf onbekend).

Vervolgens bereidden de eerder vermelde Vlaamse onderhandelaars Van Liempt, Hermans en Rock, met toevoeging van Albert Depondt (hoogleraar aan de RUG en regeringscommissaris van de BRT) in alle discretie een stelsel van Vlaamse filmproductiesteun voor, wat resulteerde in het KB van 10 november 1964 “tot bevordering van de Nederlandstalige filmcultuur”.²² Dat de intentie van het KB erin bestond de Belgische filmproductie te regionaliseren en meer bepaald de sterk onderontwikkelde Vlaamse filmsector te stimuleren, lijdt geen twijfel. Gezien de beperkte wettelijke manoeuvreerruimte op dit vlak (de eerste staatshervorming kwam er pas in 1970) kon men echter nog niet over “Vlaamse film” spreken, maar verkeerde men wel in de mogelijkheid om op cultureel gebied een onderscheid te maken naar taal. Hierdoor kon men het KB toespitsen op “Nederlandstalige Belgische”, waarmee in de praktijk “Vlaamse films” bedoeld werd (onder 5.2.3 komen we hier op terug). In 1967 volgde het ministerie van Franstalige Cultuur met een zeer gelijkaardig KB “à promouvoir la culture cinématographique d’expression

²² KB van 14 november 1964 tot bevordering van de Nederlandstalige filmcultuur, BS, 21 november 1964, pp. 12163-6.

française”.²³ Dit zorgde ervoor dat België een van de eerste landen was waar de overheid een regionalisering van de filmproductie stimuleerde. Elders in Europa, zoals in Groot-Brittannië en enkele Scandinavische landen, gebeurde dit immers pas ten gronde in de jaren 1990 en 2000, waarbij de grootste aandacht voor de filmproductie nog steeds op een nationaal niveau gesitueerd bleef (Hedling, 2010; Kim, 2003; Redfern, 2010). België vormt hier een uitzondering door de geleidelijke evolutie van een unitaire naar een federale staat, wat zich ook vertaalde in het filmbeleid. Tegelijk bleef het filmbeleid een buitenbeentje in het ruimere beleid ten opzichte van de diverse cultuurvormen doordat een belangrijke poot, met name de economische filmsteun, wel gedurende lange tijd nationale materie bleef (tot 1989 met de detaxatie en vanaf 2003 opnieuw met de tax shelter).²⁴

Het KB voorzag in de oprichting van twee instanties: een Hoge Raad voor Nederlandstalige Filmcultuur en een Selectiecommissie voor Culturele Films. De Hoge Raad diende de minister te adviseren over het ruimere filmbeleid in al zijn aspecten (met uitzondering van de betoelaging van concrete filmproducties, wat het domein was van de filmcommissie) en werd samengesteld uit betrokkenen uit de relevante sectoren, met Tony Hermans als voorzitter.²⁵ De officiële beroepsorganisaties weigerden echter mee te werken, wat een goede werking van de Hoge Raad uiteraard ondermijnde. Volgens Van Liempt (1986, p. 23) was de reden hiervoor dat het “om een uitsluitend Vlaams initiatief ging”, terwijl de filmsector in België grotendeels gedomineerd werd door Franstaligen. Dit duidt op de draagwijdte van de toenmalige communautaire gevoeligheden, en toont opnieuw aan hoe deze een impact konden uitoefenen op het filmbeleid. Vrij gauw bleek ook dat er met de adviezen van de Hoge Raad nauwelijks rekening werd gehouden in het gevoerde filmbeleid, wat tot de nodige frustraties leidde. Dit leidde ertoe dat de Hoge Raad in december 1972 een stille dood stierf en de ruimere filmbeleidskeuzes voortaan zonder het advies van een officieel overlegorgaan werden genomen (J.-P. Wauters, 1974d, p. 15). Deze taak werd voor een deel officieus overgenomen door de Selectiecommissie voor Culturele Films, hoewel dit in feite niet binnen haar bevoegdheden viel en zij er ook meermaals op aandrong om de Hoge Raad te herinstalleren.²⁶

²³ KB van 22 juni 1967 à promouvoir la culture cinématographique d’expression française, BS, 6 februari 1968, pp. 1114-1117. Dit KB werd aangepast op 17 februari 1976.

²⁴ De Bijzondere Wet van 16 januari 1989 betreffende de financiering van Gemeenschappen en Gewesten werd de steun aan de filmnijverheid overgeheveld naar de Vlaamse en Franse Gemeenschap. De tax shelter is een federale (in plaats van een nationale) materie (zie 5.4.4).

²⁵ Nic Bal en Roland Verhavert waren ondervoorzitter, Juul Anthonissen was secretaris. De leden waren vertegenwoordigers uit de in het KB vermelde sectoren: Georges Heylen (exploitatie), André Vandenbunder (pers- en communicatiewetenschappen), Maria Rosseels, J. de Gendt, Karel Simons, Jean-Pierre Wauters (filmkritiek), Jozef Coolsaet, Dries Waterschoot (BRT), J.J.L. Van Overloop (Belgisch instituut voor voorlichting en documentatie), Ivo Michiels, Emile Degelin (filmauteurs); J. Pauwels (ministerie van Buitenlandse Zaken en Buitenlandse Handel, afdeling Internationale Culturele Betrekkingen), Walter Debrock en Paul Rock (ministerie van Cultuur).

²⁶ Zie bv. RAB, V14, CV, 8 juni 1976; 2 maart 1979; 7 september 1979.

De Selectiecommissie voor Culturele Films of kortweg de filmcommissie was een langer leven beschoren. Een naamsverandering naar de Vlaamse Audiovisuele Selectiecommissie in 1994 in acht genomen, bleef dit adviesorgaan tot de inwerkingtreding van het VAF in 2002 in functie. De kerntaak van de filmcommissie bestond erin advies te verlenen over de betoelaging van filmprojecten. Bij de filmcommissie konden filmmakers een dossier indienen (inclusief het scenario, de samenstelling van cast en crew, een kostenraming en een financieel plan), waarop de commissie een gemotiveerd, maar niet-bindend advies aan de minister van Cultuur overbracht. Het was de minister die het uiteindelijke toelagebesluit nam. Binnen Finney's (2002, p. 214) classificering van rechtstreekse financiële steunmaatregelen voor filmproducties (zie 3.3.1) vormde de Vlaamse filmproductiesteun een schoolvoorbeeld van een "soft, culture-orientated subsidy system", een systeem dat typisch is voor kleinere landen waar de taal en de marktgrootte het quasi onmogelijk maken om de investering in een film terug te verdienen. Na de realisatie van een film adviseerde de filmcommissie tevens over een bescheiden promotiesteun en was zij verantwoordelijk voor de selectie van Vlaamse films voor buitenlandse filmmanifestaties. Daarnaast gaf de filmcommissie ook advies over toelagen aan diverse filmmanifestaties in het binnenland.

5.2.1 Ministers en budgetten

De oprichting van de filmcommissie vormde de kern van het KB, dat in de eerste plaats tot doel had de filmproductie in Vlaanderen op een systematische manier te ondersteunen. Enkele uitzonderingen zoals *Meeuwen sterven in de haven* (1955, Rik Kuypers, Ivo Michiels & Roland Verhavert) of *Si le vent te fait peur* (1960, Emile Degelin) niet te na gesproken, bestond er immers geen professionele langspeelfilmproductie in Vlaanderen die het artistieke of kwalitatieve niveau van de Antwerpse volksfilms van Edith Kiel en Jan Vanderheyden oversteeg. Wel waren er enkele halfslachtige pogingen tot "serieuzere" films geweest, maar wegens een gebrek aan middelen en een professionele infrastructuur konden deze hun ambities niet waarmaken.²⁷ Het lag dan ook in bedoeling van het KB om het volkse en artisanale filmproductiegebeuren in Vlaanderen te professionaliseren en op die manier een nieuwe, kwaliteitsvolle "Vlaamse cinema" uit de grond te stampen.

²⁷ Voor een overzicht van de langspeelfilms die tot aan de inwerkingtreding van het KB (en erna) in Vlaanderen gerealiseerd werden, zie Geens (1986) en Thys (1999).

Periode	Bevoegde minister	Voorzitter filmcommissie
1961-1965	Renaat van Elslande (CVP)	Joz Van Liempt (vanaf 1964)
1965-1966	Albert de Clerck (CVP)*	Joz Van Liempt
1966-1968	Renaat van Elslande (CVP)	Joz Van Liempt
1968-1972	Frans van Mechelen (CVP)	Joz Van Liempt
1973-1974	Jos Chabert (CVP)	Joz Van Liempt
1974-1981	Rika De Backer (CVP)**	Joz Van Liempt (tot 1978) Frits Danckaert (vanaf 1978)
1981-1985	Karel Poma (PVV)	Frits Danckaert (tot 1983) René Adams (vanaf 1983)

Tabel 1: Ministers van Cultuur, bevoegd voor het filmbeleid, en de voorzitters van de filmcommissie

Bron: eigen dataverzameling.

* Minister-staatssecretaris.

** In de periode 1980-1981 was De Backer staatssecretaris.

De hiervoor uitgetrokken middelen hingen uiteraard in de eerste plaats af van de bevoegde minister van Cultuur. Bovendien mocht de filmcommissie dan wel de meest cruciale schakel zijn voor het verkrijgen van een toelage, de minister had steeds het laatste woord over de uiteindelijke verdeling. Anders dan bij de BRT of andere gesubsidieerde instellingen zoals de opera of het theater, had de minister bij de gesubsidieerde film dus de mogelijkheid tot directe interventie bij individuele projecten. Alle bevoegde ministers volgden evenwel voor het grootste deel het advies van de filmcommissie. Ondanks de geringe ministeriële afwijkingen van de adviezen zullen we hier in hoofdstuk 6 toch speciale aandacht aan besteden. Deze gevallen zijn immers relevant omdat ze een onmiskenbaar signaal inhouden over de filmbeleidsprioriteiten van de minister. Bij het overlopen van de opeenvolgende ministers valt onmiddellijk op dat vanaf de invoering van het Vlaamse filmbeleid in 1964 tot 1981 CVP-politici ononderbroken de plak zwaaiden over het cultuur- en dus het filmbeleid (zie Tabel 1). Binnen de visie van de CVP stond de democratisering van cultuur voorop (De Pauw, 2007, pp. 22-26). In lijn hiermee werd van gesubsidieerde cultuur verwacht een maatschappelijke functie uit te oefenen, meer bepaald de permanente vorming van het volk (zie bv. Chabert, 1974). De CVP zag cultuur immers als een wezenlijk onderdeel van de menselijke zelfontplooiing, wat het sterkst werd benadrukt onder het beleid van De Backer (De Pauw, 2007, pp. 25-26; Marechal, 1987, p. 117; Reynebeau, 1986). De democratiseringswaarde en de maatschappelijke gerichtheid van cultuur hield tevens in dat de grootte van het publieksbereik erg belangrijk was. Tegelijk werden ook bepaalde vormen van meer elitaire cultuur sterk gewaardeerd en gezien als een uiting van de eigenheid en de artistieke superioriteit van Vlaanderen en het Vlaamse volk. Men roemde de kwaliteit van bijvoorbeeld de Opera van Vlaanderen, de Philharmonie, het Ballet van Vlaanderen en de grote theatergezelschappen en daarom werd hun steun niet

in twijfel getrokken. Ondanks deze bondige schets van de CVP-visie op cultuur in de jaren 1960 en 1970 argumenteert Marechal (1987, p. 126) terecht dat het zeer moeilijk is om de specifieke christendemocratische visie uit de concrete beleidsinitiatieven af te leiden.

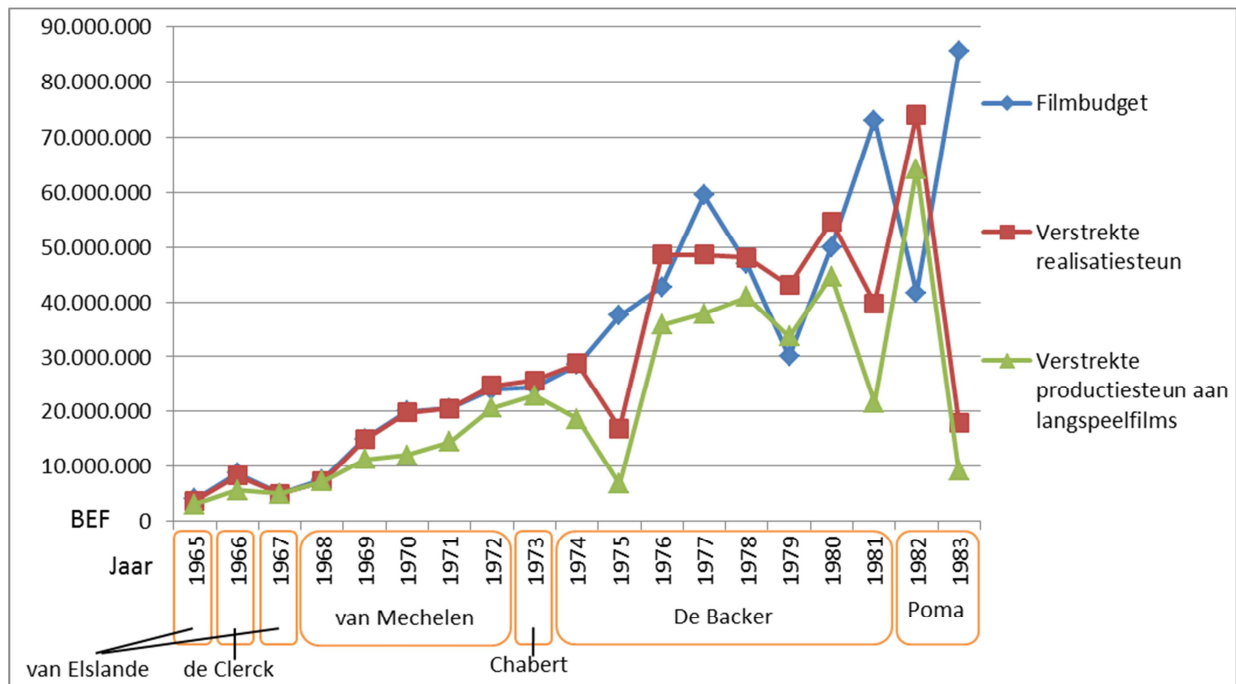
Eén consequent beleidskenmerk dat wel duidelijk te onderscheiden viel, was het “Vlaamse karakter” van het cultuurbeleid (De Pauw, 2005, pp. 39-51). De Vlaamse belangen werden immers via het cultuurbeleid verdedigd, zoals blijkt uit de inspanningen om de Vlaamse aanwezigheid in Brussel te verhogen. Daarnaast wilde men ook via de diverse cultuuruitingen het internationale imago en prestige van Vlaanderen versterken.²⁸ Deze Vlaamse beleidsfocus dienen we te kaderen binnen het streven naar en uitbreiden van de culturele autonomie gedurende de jaren 1960 en 1970 (Goossens, 1995). Zo stond Renaat van Elslande, Vlaanderens eerste cultuurminister, bekend als een van de absolute voortrekkers van de culturele autonomie voor Vlaanderen (Ruys, 1998b). Zoals we reeds zagen, paste hij als minister van Cultuur zijn Vlaamse overtuigingen onmiddellijk toe in het filmbeleid, dat hij in 1964 als een regionale bevoegdheid introduceerde. Het budget dat van Elslande voor het eerste werkingsjaar (1965) uittrok was 4 miljoen BEF,²⁹ een bedrag dat hij geleidelijk liet stijgen tot 7,5 miljoen BEF in 1968. De beleidsperiode van van Elslande werd van midden 1965 tot begin 1966 onderbroken door staatssecretaris voor Cultuur Albert de Clerck. In deze korte periode was de Clerck uiteraard niet in staat om veel te verwezenlijken, maar toen de filmcommissie begin 1966 klaagde over het feit dat er bij het ministerie van Franstalige Cultuur 8 miljoen BEF ingeschreven stond voor film,³⁰ besloot hij prompt het filmbudget bij Nederlandse Cultuur te verhogen van 4 naar 8,75 miljoen BEF. Deze vergelijking met het filmbeleid in de Franse Gemeenschap was overigens geen uitzondering in het discours van de filmcommissie. Niet enkel het budget, maar ook de betoelagingsreglementering werd vaak vergeleken, waarbij de commissie zich op tijd en stond zorgen maakte dat de filmmakers zouden “vluchten naar Franse Cultuur met een veel soepeler en voor de producenten voordeliger systeem”.³¹ Enerzijds zag de commissie het filmbeleid dus volledig binnen de culturele autonomie, maar anderzijds hield zij (net als de filmmakers zelf) toch nog nauwlettend in de gaten dat het Vlaamse filmbeleid zeker niet nadeliger zou uitvallen dan dat van de Franstaligen.

²⁸ De nadruk op de uitstraling van Vlaanderen in het buitenland via het cultuurbeleid is echter geen exclusief CVP-gegeven. De PVV beklemtoonde dit aspect tijdens haar beleidsjaren evenzeer en in feite deelden zowat alle politieke partijen dit.

²⁹ Initieel lag het budget op 2 miljoen BEF, maar toen de filmcommissie uiting gaf aan haar ongenoegen over de ontoereikendheid van dit budget, werd het bedrag maart 1965 verdubbeld tot 4 miljoen BEF (zie RAB, V14, CV, 5 december 1964; 22 maart 1965).

³⁰ RAB, V14, CV, 22 januari 1966.

³¹ RAB, V14, CV, 9 juni 1972.



Figuur 3: Beschikbaar filmbudget en werkelijk verstrekte steun per jaar (1965-1983). Voor de exacte bedragen, zie Tabel 2

Bron: eigen dataverzameling.

Eenzelfde daadkrachtige Vlaamsgezindheid die van Elslande tentoonspreidde, vinden we terug bij de volgende ministers van Cultuur, Frans van Mechelen en Jos Chabert, die zich tijdens hun ministerschap beiden sterk engageerden voor de Vlaamse aanwezigheid in Brussel (Ruys, 1998a; Wouters & Gunst, 1998). Uit Figuur 3 blijkt dat van Mechelen een financiële impuls gaf aan het filmbudget, waarvoor hij door verscheidene filmmakers geroemd werd.³² Bij zijn aantreden verdubbelde hij het filmbudget voor 1969 van 7,5 naar 15 miljoen BEF. Het jaar daarop werd dit 20 miljoen BEF en toen de commissie in 1971 naar aanleiding van het succes van *Mira* (1971, Fons Rademakers) te kennen gaf dat “de film in ons land in een dergelijk evolutiestadium is gekomen dat een herziening nodig is van het budget”, verhoogde Van Mechelen in navolging hiervan de filmbegroting nogmaals tot 24 miljoen BEF.³³ Bovendien verkondigde de minister dat het zijn bedoeling was het budget “geleidelijk op te drijven tot het bedrag van de subsidies aan het toneel, de lyrische kunst en de muziek bereikt wordt”.³⁴ Hiermee raakte van Mechelen een gevoelige snaar, want deze vergelijking werd ook vaak gemaakt door diverse

³² Robbe De Hert, interview met de auteur, Antwerpen, 2 oktober 2013. Roland Verhavert, interview met de auteur, Torhout, 5 februari 2013. Ondanks de positieve reacties vond de sector het budget echter nog steeds te gering, ook al omdat het filmbudget aan Franstalige kant in die jaren steeds hoger lag.

³³ RAB, V14, CV, 6 mei 1971.

³⁴ RAB, V14, CV, 24 oktober 1972.

vertegenwoordigers van de filmsector in hun quasi constante kritiek op het te geringe filmbudget.³⁵ Aangezien de andere cultuursectoren op een langere subsidiëringstraditie konden bogen en minder geassocieerd werden met hun commerciële facetten dan dat dit bij het filmmedium het geval was, had het filmbudget inderdaad te kampen met een achterstand. Zo was het budget voor de ondersteuning van de Gentse en Antwerpse opera 54,9 miljoen BEF, meer dan het dubbele van het filmbudget.³⁶

Jaar	Totale filmbudget	Verstrekke realisatiesteun	Langspeelfilms*- % t.o.v. verstrekke steun	Scenario	Andere films**	Bevoegde minister***
1965	4.000.000	3.715.000	3.025.000 - 81%	0	690.000	van Elslande (CVP)
1966	8.750.000	8.305.570	5.613.789 - 68%	0	2.691.781	de Clerck (CVP)
1967	5.000.000	4.970.000	4.970.000 - 100%	0	0	van Elslande (CVP)
1968	7.500.000	7.250.000	7.250.000 - 100%	0	0	van Mechelen (CVP)
1969	15.000.000	14.850.000	11.250.000 - 76%	150.000	3.450.000	van Mechelen (CVP)
1970	20.000.000	19.857.000	12.000.000 - 60%	280.000	7.577.000	van Mechelen (CVP)
1971	20.600.000	20.600.000	14.500.000 - 70%	250.000	5.500.000	van Mechelen (CVP)
1972	24.000.000	24.691.875	20.700.000 - 84%	0	3.991.875	van Mechelen (CVP)
1973	24.500.000	25.649.612	22.950.902 - 89%	0	2.698.710	Chabert (CVP)
1974	28.550.000	28.799.650	18.625.750 - 65%	0	10.173.927	De Backer (CVP)
1975	37.500.000	16.951.487	6.790.680 - 40%	1.820.000	8.340.807	De Backer (CVP)
1976	42.700.000	48.571.531	35.775.000 - 74%	820.000	11.976.025	De Backer (CVP)
1977	59.500.000	48.615.484	37.875.113 - 78%	1.300.000	9.440.371	De Backer (CVP)
1978	46.900.000	48.108.005	40.970.400 - 85%	1.440.000	6.254.605	De Backer (CVP)
1979	30.100.000	43.040.623	33.707.623 - 78%	2.130.000	7.203.000	De Backer (CVP)
1980	50.000.000	54.654.220	44.650.000 - 82%	2.440.000	7.564.220	De Backer (CVP)
1981	73.000.000	39.763.736	21.577.146 - 54%	910.000	17.276.590	De Backer (CVP)
1982	41.700.000	74.136.218	64.298.409 - 87%	1.120.000	8.717.809	Poma (PVV)
1983	85.500.000	17.979.403	9.107.992 - 51%	1.380.000	7.491.411	Poma (PVV)

Tabel 2: Beschikbaar budget en werkelijk verstrekte steun voor filmrealisaties door het ministerie van Cultuur, 1965-1983 (alle bedragen zijn in BEF)****

Bron: eigen dataverzameling.

* De steun aan langspeelfilms behelst zowel toelagen voor productie als voor preproductie en postproductie.

** De sectie andere films behelst korte speel- en animatiefilms, documentaires en televisieproducties.

*** De hier opgelijste ministers waren in het corresponderende jaar bevoegd voor de uitvoering van de filmbegroting. In de jaren waarin de minister wisselde, gebeurde het dikwijls dat in eerste instantie de vorige minister nog het filmbeleid bepaalde.

**** Zie Tabel 15 in bijlage 3 voor de gegevens tot en met 2002.

³⁵ Zie bv. UA, AJVL, Memorandum betreffende de hoofdlijnen in de problematiek van de Vlaamse film, opgesteld door de Nationale Bond der Belgische Filmproducenten, 1974.

³⁶ Archief Vlaams Parlement, Cultuurraad voor de Nederlandse Cultuurgemeenschap, Begroting van de Culturele Zaken van de Nederlandse cultuurgemeenschap voor het begrotingsjaar 1972, Sector Nederlandse cultuur, 9 juni 1972.

Nadat Jos Chabert kort de ministerportefeuille van Cultuur beheerde, verscheen Rika De Backer in 1974 op het toneel. Zij kondigde aan een extra inspanning te willen leveren voor de film,

“allereerst omdat dit medium een aanzienlijk aantal mensen interesseert (...) Wel wil ik benadrukken dat wat wij doen voor de film, niet ten nadele mag uitvallen van de andere takken. Opera en toneel moeten nu echt niet gaan lijden onder het feit dat wij iets wensen te doen voor de film. Het mag geen concurrentiestrijd worden. Nog eens: wij moeten méér gelden beschikbaar krijgen voor Cultuur in het algemeen” (J.-P. Wauters, 1974c, p. 6).

Hoewel het cultuurbudget onder haar ministerschap zowel in absolute als in relatieve cijfers inderdaad verhoogde, haalde de filmsector hier niet onmiddellijk profijt uit. Bij De Backers eerste cultuurbegroting in 1975 steeg het filmbudget tot 37,5 miljoen BEF, maar deze stijging kwam integraal door de overheveling van 8,95 miljoen BEF vanuit de filmbegroting van Nationale Opvoeding. De grote stijging van het filmbudget tot 59,5 miljoen BEF in (het verkiezingsjaar) 1977 werd dan weer gecompenseerd door de forse dalingen in 1978 en 1979. Ondanks de vooruitzichten die van Mechelen had vooropgesteld, groeide de budgettaire achterstand van film ten opzichte van opera en theater gedurende de jaren 1970. Opera en theater kregen ongeveer het drievoudige van film, en voor muziek liep dit op tot het vijfvoudige. (Wanneer men de subsidie per bereikte toeschouwer mee in rekening zou brengen, zou deze discrepantie uiteraard nog een stuk groter uitvallen.) Dat film geen financiële prioriteit vormde binnen het cultuurbeleid van De Backer blijkt ook uit het aandeel van film in het totale kunstenbudget, dat bij haar aantreden als minister van Cultuur in 1974 8,9% bedroeg tegenover 7,2% bij haar aftreden in 1981.³⁷ Alle goede intenties ten spijt kon De Backer na bijna acht jaar ministerschap ook op structureel vlak erg weinig filmbeleidsrealisaties voorleggen (zie 5.3.3). De enige wezenlijke verandering in het filmbeleid onder De Backer zat vervat in het omroepdecreet van 28 december 1979, dat de BRT toeliet om als coproductiepartner op te treden voor langspeelfilms.³⁸ Dit hield echter geen enkele bestedingsverplichting voor de openbare omroep in, zoals dit in vele andere Europese landen en regio's wel het geval was.³⁹ Als laatste in een ononderbroken reeks van CVP-ministers van Cultuur onderstreepte De Backer ook herhaaldelijk de christendemocratische culturele en opvoedende visie op het filmmedium, dat zij zag als een “element van volksontwikkeling. Elke vorm van kunst moet ten slotte uitmonden in

³⁷ De globale stijging in het budget voor Schone Kunsten kwam vooral ten goede aan de uitvoerende kunsten (van 76,4% van het kunstenbudget in 1977 tot 85,6% in 1981), theater voorop.

³⁸ Archief Vlaams Parlement, Bz 1979, stuk 14, nr. 15, Decreet houdende het statuut van de Belgische Radio en Televisie, Nederlandse Uitzendingen, 19 december 1979.

³⁹ Zie in dit verband ook Meers en Desmet (2007, pp. 320-321).

volksontwikkeling” (De Backer in J.-P. Wauters, 1974c, p. 6). Het beleid van De Backer werd eind 1981 stopgezet toen de liberalen de cultuurbevoegdheid toebedeeld kregen (zie 5.4.1).

5.2.2 Steun aan de Vlaamse langspeelfilm

Met het budget voor de realisatie van films werden toelagen verstrekt aan lange en korte fictiefilms en in mindere mate aan korte animatiefilms en (“creatieve”) documentaires. Uit Tabel 2 blijkt echter dat het steunmechanisme in de eerste plaats gericht was op de productie van langspeelfilms, waar gemiddeld driekwart van de totale filmsteunuitgaven naartoe gingen. Bovendien waren er vanaf 1969 scenariopremies beschikbaar, die allen aan (al dan niet gerealiseerde) langspeelfilmprojecten toegekend werden. Dit wijst er duidelijk op dat de langspeelfilm als hét genre bij uitstek gezien werd dat de nieuw te creëren Vlaamse cinema gestalte moest geven. Hoewel een (klein) deel van de steun naar coproducties ging waarin het Vlaamse aandeel slechts minoritair vertegenwoordigd was, ging het gros van de middelen uiteraard naar majoritair Vlaamse langspeelfilms.

Met enige zin voor overdrijving beweerde Hugo Claus bij de release van zijn langspeelfilmdebuut *De vijanden* (1967) dat er “elk jaar tachtig hongerigen in de rij staan om een graantje mee te pikken van een budget waarvan met moeite één doorsnee Amerikaanse film kan gemaakt worden”.⁴⁰ Een dergelijke stormloop op de subsidiepot was er niet, maar uit Tabel 3 blijkt wel dat er inderdaad een stuk meer gegadigden dan uitverkorenen waren. Gedurende de eerste jaren werden er ongeveer zeven à acht langspeelfilmprojecten per jaar bij de filmcommissie ingediend, in de loop van de jaren 1970 werden er dat gemiddeld veertien à vijftien.⁴¹ Hiertegenover stonden jaarlijks een twee- à drietal langspeelfilmprojecten die een productietoelage kregen die steeg van plusminus 3 miljoen BEF per film in de jaren 1960 over gemiddeld 8 miljoen BEF in de jaren 1970 tot ongeveer 10 miljoen BEF aan het begin van de jaren 1980.

⁴⁰ Hugo Claus in de BRT-reportage *Première van De Vijanden in Antwerpen* zoals te vinden op de DVD-uitgave van *De Vijanden* (2005, Bridge Entertainment).

⁴¹ Hierbij dient wel opgemerkt dat bijna alle projecten meerdere keren werden ingediend, vaak over verschillende jaren heen, waardoor de commissie jaarlijks met meer langspeelfilmprojecten werd geconfronteerd dan Tabel 3 laat uitschijnen. Tegelijk was het zo dat niet alle ingediende projecten om productiesteun vroegen: diverse aanvragen hadden enkel betrekking op een scenariotoelage en enkele projecten vroegen enkel een pre- of postproductietoelage aan.

Jaar	Verstrekte steun* (in BEF)	Unieke steunaanvragen*	Productie-toelagen	Gemiddelde productie-steun (in BEF)	Gemiddeld filmbudget** (in BEF)	Gemiddelde steun*/ budget**	Releases gesteunde films
1965	3.025.000	3	1	3.025.000	3.025.000	100%	0
1966	5.613.789	13	2	2.500.000	3.500.000	75%	3
1967	4.970.000	4	2	2.485.000	7.000.000	36%	2
1968	7.250.000	9	2	3.625.000	6.500.000	62%	2
1969	11.250.000	8	3	3.750.000	13.375.000	31%	2
1970	12.000.000	11	2	6.000.000	21.168.094	40%	0
1971	14.500.000	10	4	3.625.000	6.683.785	48%	2
1972	10.000.000	10	1	10.000.000	25.000.000	40%	4
1973	22.950.902	19	5	4.590.180	9.428.363	46%	6
1974	13.482.619	14	2	6.741.309	13.402.183	52%	2
1975	6.790.680	17	1	6.790.680	8.488.350	80%	3
1976	35.775.000	18	1	10.653.000	13.986.401	80%	1
1977	33.275.113	11	3	11.091.704	17.952.373	64%	0
1978	36.770.400	15	3	12.256.800	21.472.423	66%	3
1979	33.707.623	17	4	7.454.725	14.291.006	45%	4
1980	44.650.000	14	4	11.162.500	16.385.454	72%	5
1981	21.577.146	14	2	10.788.573	21.147.352	46%	3
1982	62.047.301	10	5	12.409.460	30.970.882	82%	3
1983	9.107.992	17	1	6.500.000	22.000.000	30%	4

Tabel 3: Subsidiegegevens voor majoritair Vlaamse langspeelfilms, 1965-1983

Bron: eigen dataverzameling.

* Naast productiesteun werd hier ook steun(aanvragen) voor pre- en postproductie in rekening gebracht.

** Voor enkele films werd het totale productiebudget niet teruggevonden, deze films werden dan ook niet in de berekeningen opgenomen.

Deze productiesteun was in principe een renteloze lening. Oorspronkelijk mocht de producent van een gesubsidieerde film eerst volledig zijn eigen inbreng terugvorderen op de inkomsten die de film genereerde, waardoor de overheid nooit iets van haar middelen terugzag. Vanaf 1971 werd dit systeem aangepast en kwam contractueel 10% van de netto-opbrengsten afkomstig van de exploitatie van de film toe aan het ministerie en 90% aan de producent. Wanneer deze laatste zijn volledige eigen inbreng had afgelost, gebeurde de verdeling vervolgens op een 50/50 basis.⁴² Holthof en Ruyters (1980, pp. 67-68) wijzen er echter op dat vanaf dat ogenblik de belangstelling van de producent voor het promoten van de film meestal ophield. De meeste producenten namen immers genoeg met het recupereren van de eigen inbreng plus een bepaalde winstmarge, en zagen weinig heil in het verder stimuleren van een product waarbij de helft van de opbrengsten toch naar de overheid ging. Vanaf 1971 werden dus meestal zeer

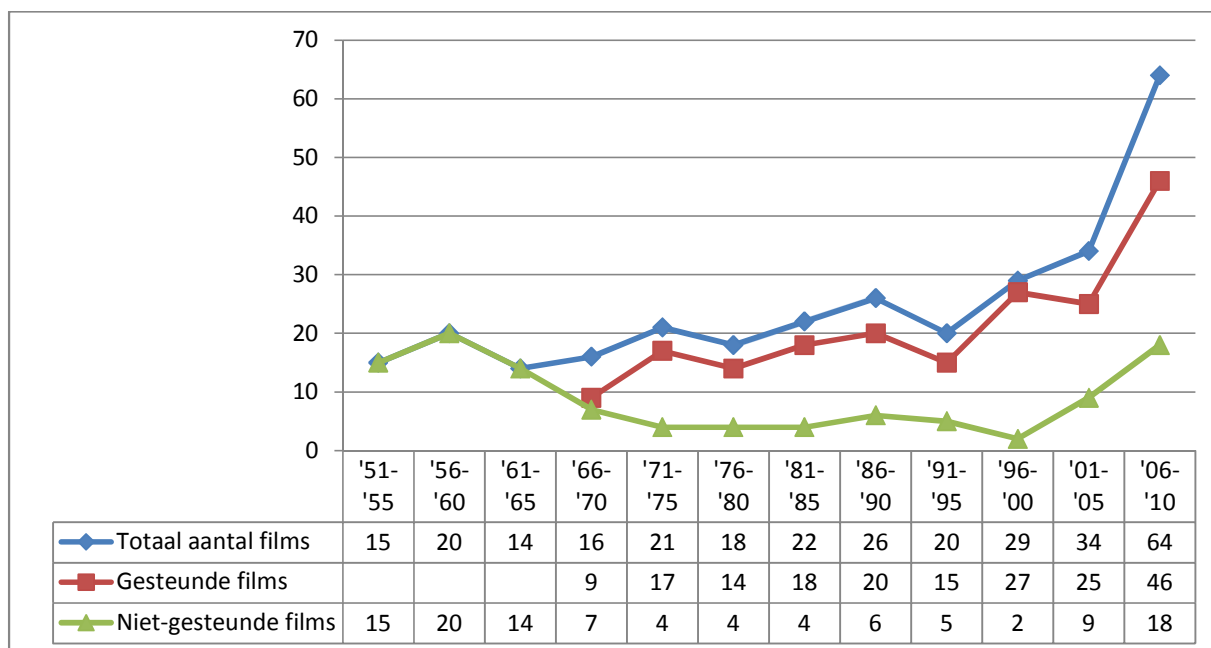
⁴² Dankzij de detaxatiepremie kwam daar nog eens een extra overheidssteun voor de producent bovenop.

bescheiden tot verwaarloosbare bedragen aan de overheid teruggestort, waardoor de steun de facto als een subsidie gold. Zelfs een commerciële voltreffer als *De Witte van Sichem* (1980, Robbe De Hert) slaagde er bijvoorbeeld slechts in om een kleine 10% van de overheidstoelage terug te betalen. Dit toont duidelijk de gebrekkige markteconomische leefbaarheid van een professionele filmindustrie in Vlaanderen aan. Eenzelfde verhaal treffen we ook elders in Europa aan. Zelfs in Frankrijk, waar een gelijkaardig toelagesysteem van renteloze leningen bestaat, maar een veel grotere binnenlandse markt heeft, slaagden slechts 106 van de 1.116 tussen 1960 en 1988 gesteunde films erin de volledige toelage terug te betalen (Hayward, 2005, p. 39).

Het gemiddelde budget van een Vlaamse film steeg ongeveer in dezelfde grootteorde als de overheidssteun, van een kleine 7 miljoen BEF in de tweede helft van de jaren 1960 over gemiddeld 15 miljoen BEF in de jaren 1970 tot grofweg 22 miljoen aan het begin van de jaren 1980 (zie Tabel 3). In het eerste werkreglement van de filmcommissie stond nog dat de subsidie “geheel of gedeeltelijk het budget kan dekken”.⁴³ De eerste twee gesteunde films, *¿Y mañana?* en *Het afscheid*, werden effectief voor 100% gesubsidieerd, maar hier werd al gauw van afgezien. Men streefde vervolgens een 60% procent subsidiëring na, met inachtneming van bepaalde plafonds en een uitzondering voor debuutfilms, die tot 80% konden gesubsidieerd worden. Hoewel diverse films nog steeds voor een groter aandeel door de overheid gefinancierd werden, bleek dat de steun over de jaren heen inderdaad gemiddeld 58% van het filmbudget bedroeg. Dit bevestigt de stelling dat de Vlaamse langspeelfilmproductie zeer sterk afhankelijk was van overheidssteun. Dit blijkt ook uit het feit dat 71% van de Vlaamse langspeelfilms die tussen 1965 en 1983 uitkwamen van het Vlaamse steunmechanisme gebruik maakten. Wanneer we deze gegevens doortrekken tot in 2002 (zie Figuur 4) loopt dit percentage zelfs op tot 77%.⁴⁴ Bovendien dienen we steeds in rekening te houden dat het hier om een zeer beperkt aantal films per jaar gaat. We kunnen met andere woorden stellen dat de overheidssteun van vitaal belang was voor de Vlaamse langspeelfilmproductie.

⁴³ RAB, V14, CV, 7 januari 1965.

⁴⁴ Voor de periode 2003-2010 maakte 72% van de uitgekomen majoritaire Vlaamse langspeelfilms gebruik van de selectieve Vlaamse overheidssteun.



Figuur 4: Aantal uitgekomen majoritair Vlaamse langspeelfilms, per vijf jaar

Bron: eigen dataverzameling.

5.2.3 Filmsteunbepalingen

Bij de voorwaarden om voor een toelage in aanmerking te komen, benadrukte het KB van 1964 drie zaken die de filmcommissie in acht diende te nemen: de Belgische nationaliteit, het Nederlandstalige karakter en de culturele aard van het filmproject.⁴⁵ Hierbij valt onmiddellijk op dat dit aspecten zijn die, zoals bleek uit het theoretische kader van dit proefschrift, binnen (cultuur)nationale discoursen stevast een belangrijke plaats innemen. Het is dan ook in deze bepalingen dat het duidelijkst naar voren komt dat het doel van het KB er niet alleen in bestond om de filmproductie in Vlaanderen te stimuleren, maar ook om een herkenbare “Vlaamse cinema” te creëren, een Vlaamse cinema die voorheen grotendeels onbestaande was.

De voorwaarden met betrekking tot de Belgische nationaliteit van een filmproject kwamen goeddeels voort uit een economische motivatie.⁴⁶ Dit kwam bijvoorbeeld tot uiting in de eis dat minimum 50% van de filmuitgaven aan Belgen moest worden uitgekeerd of dat de opname en afwerking van de film in België diende te gebeuren. In combinatie met de Nederlandse taalbepalingen wilde men op die manier de ontwikkeling van een artisanaal Vlaams filmgebeuren tot een heuse Vlaamse filmindustrie bevorderen.

⁴⁵ KB van 14 november 1964 tot bevordering van de Nederlandstalige filmcultuur, BS, 21 november 1964, pp. 12163-6. Hiermee lagen de voorwaarden van het KB in lijn met wat de Raad van Europa in een richtlijn van 15 oktober 1963 verstond onder de nationaliteit van een film. Zie in dit verband Gyory (1999, p. 49).

⁴⁶ Voor een grondige discussie van de problematiek van het toekennen van een nationaliteit aan een film, zie Grant en Wood (2004, pp. 141-154).

Verder stipuleerde het KB dat de nationaliteit van de crew, de figuranten en (een van) de producent(en) Belgisch moest zijn. Ook hier diende de combinatie met de Nederlandse taalbepalingen ervoor te zorgen dat het voornamelijk Vlamingen waren die de film realiseerden. Door de film te laten realiseren door mensen uit de “ingroup” van het Vlaamse publiek (Tajfel, 1981), trachtte men de film zelf te positioneren als behorende tot deze gemeenschap. Naast de economische beweegredenen zag men de achtergrond van de mensen die de film realiseerden dus als een zeer belangrijk element binnen de constructie van de Vlaamse cinema. Bovendien merkt Christie (2013, p. 23) op dat dergelijke achtergrondvereisten in verband met het creatieve personeel vaak uitgaan van “the assumption that this will make the work ipso facto ‘national’”.⁴⁷ Om de creativiteit van het filmproductieproces niet te zeer te beknotten, werd aan deze nationaliteitsbepalingen wel een zekere mate van flexibiliteit toegekend. Zo mochten buitenopnamen in het buitenland worden gemaakt indien het draaiboek of de klimaatomstandigheden dit vereisten en was een Belgische werkvergunning ook al voldoende voor de meeste filmmedewerkers. Ook kon de minister “in behoorlijk verantwoorde gevallen” van bepaalde voorwaarden afwijken.⁴⁸ Opvallend is dat de eigenlijke acteurs, de filmmedewerkers die de meest prominente tekstuele dimensie met zich meedroegen, volgens het KB wel zonder problemen een andere dan de Belgische nationaliteit mochten hebben. Dit toont opnieuw aan dat de nationaliteitsbepalingen in de eerste plaats productieel en economisch gemotiveerd waren. Voor de tekstuele en dus meer culturele dimensie van een filmproject waren de nationaliteitsvoorschriften soepeler. Men wilde immers de creatieve ontwikkeling niet in de weg staan en, zowel vanuit een culturele als economische bekommernis, de kansen tot internationale verspreiding van de films vergroten.

Ondanks deze wettelijke openheid op het vlak van acteurs trachtte men het Vlaamse karakter van de film wel degelijk ook op tekstueel vlak te verzekeren, niet in het minst via het taalgebruik in de film. De bepalingen rond het Nederlandstalige karakter van de film hielden in dat het ontwerp, het draaiboek, de oorspronkelijke versie en de generiek van de film in het Nederlands moesten zijn. Deze nadruk op het gebruik van het Nederlands past binnen een nationalistisch kader waarin een gemeenschappelijke taal steeds een centraal element vormt (Barbour & Carmichael, 2000; Fishman, 1973). Film is in dit opzicht instrumenteel voor de verspreiding van een gemeenschappelijke taal en kan op die manier meewerken aan het Vlaamse natievormingsproject. De Nederlandse taalbepaling diende de Belgische nationaliteit van het filmproject ook verder te specificeren en werd dus als cruciaal gezien om de film een Vlaamse identiteit te verlenen. In dit opzicht is er een opvallende discrepantie in de gebruikte terminologie van het KB, waar

⁴⁷ Christie (2013, p. 24) wijst er hierbij op dat het gemakkelijk is “to question and even ridicule such criteria, with points awarded for the nationality of director, writer, composer, and the like. But the provision of substantial tax concessions and subsidies clearly requires objective criteria”.

⁴⁸ KB van 14 november 1964 tot bevordering van de Nederlandstalige filmcultuur, BS, 21 november 1964, p. 12164.

enkel over “Nederlandstalige Belgische films” gesproken wordt, en de aan het KB gerelateerde documenten zoals voorbereidende nota’s, standpuntinnames en interviews, waar het meestal over “Vlaanderen” en “Vlaamse films” gaat. Het KB dient echter wel degelijk in dezelfde Vlaamse geest gelezen te worden; de terminologische keuzes waren louter pragmatisch gemotiveerd om binnen de wettelijke mogelijkheden en bevoegdheden van de nationale minister van Nederlandse Cultuur te blijven.⁴⁹ In de praktijk kwam het er dus op neer dat de filmsteun gericht was op “Vlaamse films”. Hierdoor werd de Vlaamse cinema voor het eerst op een officieel niveau gedefinieerd en als dusdanig ook gedifferentieerd van niet-Vlaamse of “buitenlandse” films. Net zoals de invoering van de economische detaxatiesteun in 1952 voor een officiële constructie van een “Belgische cinema” zorgde, betekende de culturele filmsteun van 1964 een significante stimulans voor de constructie van een “Vlaamse cinema”, die voordien vanuit een officieel oogpunt niet verschilde van de “Belgische cinema”.

Terwijl de taal- en nationaliteitsbepalingen vrij nauwkeurig gedefinieerd waren, had de filmcommissie veel meer vrijheid om over de culturele aard van een filmproject te oordelen. Op dit vlak werden er immers geen verdere specificaties voorgeschreven. Nochtans stond de culturele benadering van het filmgegeven zeer centraal. Zo was de enige motivatie die werd aangehaald ter verantwoording van het KB de overweging dat “de realisatie van culturele films en de filmcultuur in het algemeen, van overheidswege dient bevorderd te worden”.⁵⁰ Enerzijds diende men het culturele te benadrukken om binnen de wettelijke bevoegdheden van de minister van Cultuur te blijven. Anderzijds duidde dit ook op het nastreven van bepaalde artistieke en intellectuele kwaliteiten in de films. Dit stimuleren van een “hogere”, of alleszins meer kwalitatieve cultuur binnen de Vlaamse cinema past opnieuw zeer goed binnen een nationaal discours (Gellner, 2006; Renan, 1882). Tegelijk nam dit niet weg dat de culturele bepaling nog steeds zeer ruim geïnterpreteerd kon worden. Behalve de nationaliteitsbepalingen, het Nederlandse taalgebruik en het vaag gedefinieerde culturele karakter bestonden er geen andere wettelijke voorschriften om de te creëren “Vlaamse cinema” inhoudelijk mee vorm te geven. Dit bracht een grote verantwoordelijkheid mee voor de minister en diens filmcommissie. In het volgende hoofdstuk komen we uitgebreid terug op hoe de invulling van deze voorschriften precies gebeurde. In de eerste plaats hing natuurlijk veel af van wie minister was en nog meer van wie er precies in de filmcommissie zetelde.

⁴⁹ Pas vanaf 1980 was er op een officieel niveau sprake van een “Vlaamse Gemeenschap”. Toen in 1994 het wettelijke kader voor het Vlaamse filmbeleid vernieuwd werd, sprak men dan ook wel duidelijk over “het fonds Film in Vlaanderen” en een “Vlaamse Audiovisuele Selectiecommissie” (zie 5.5.2).

⁵⁰ KB van 14 november 1964 tot bevordering van de Nederlandstalige filmcultuur, BS, 21 november 1964, p. 12163.

5.2.4 Samenstelling van de filmcommissie

De filmcommissie werd officieel benoemd door de minister, maar voor de samenstelling van de eerste commissie was het Van Liempt, die zelf tot voorzitter zou benoemd worden, die alle leden van de oorspronkelijke filmcommissie had voorgedragen.⁵¹ Van Liempt (1995, p. 59) getuigde hierover dat dit toen, in tegenstelling tot de volgende commissiesamenstellingen, nog ging “zonder inmenging van partijbureaus of onderzoek naar politieke afhankelijkheid”. Minister van Elslande had wel twee voorwaarden gesteld: het moesten mensen met een reputatie zijn die tegelijk onafhankelijk stonden tegenover de film, en tevens diende het evenwicht bewaard tussen “gelovigen” (hiermee bedoelde men katholieken) en “vrijzinnigen” (niet-katholieken). De leden moesten dus nog niet aan een politieke partij gelinkt zijn, zoals dit vanaf de invoering van het cultuurpact aan het begin van de jaren 1970 wel het geval was.

Gezien de beperkte activiteiten op (langspeel)filmproductiegebied in Vlaanderen, was het vinden van commissieleden die aan de eisen van de minister voldeden geen sinecure. Dat een culturele benadering van film hierbij voorop stond, blijkt uit het feit dat er een selectie gemaakt werd uit mensen die via hun geschriften en activiteiten blijk hadden gegeven van hun “kulturele bekommernissen voor de film” (Van Liempt in J.-P. Wauters, 1974b, p. 10). Naast voorzitter Van Liempt werden er acht commissieleden benoemd, waarvan er zes actief waren (gewees) als filmcriticus. De bekendste filmcritica was meteen de enige vrouw in de commissie, Maria Rosseels. Behalve Van Liempt, die tevens de BRT vertegenwoordigde, waren ook Jos Burvenich en Frans Dupont aan de Katholieke Filmliga verbonden, waardoor deze vereniging een grote impact had op het commissie- en dus het filmbeleid in Vlaanderen. De vrijzinnige commissieleden waren allen in de eerste plaats bekende literaire figuren met een grote interesse voor het filmmedium: Paul De Vree, Hugo Claus, Johan Daisne en Ivo Michiels. De laatste drie haakten echter reeds in de eerste jaren af, waarna filmcritici Frits Danckaert en René De Borger, evenals filmdocent André Vandenbunder de commissie vervoegden.⁵² Belangrijk in het kader van dit proefschrift is het feit dat de meerderheid van de commissieleden er een sterke Vlaamse overtuiging op nahielden, in die zin dat zij grote voorstanders van de Vlaamse culturele autonomie waren. Bovendien zagen diverse commissieleden, net zoals dit het geval was bij de BRT (Van den Bulck, 2000, pp. 169-198), vanuit een verlicht opvoedingsideaal het filmmedium als een instrument om de ontwikkeling van de Vlaamse cultuur en identiteit te stimuleren. Tegelijk waren er ook andere commissieleden die hier veel minder mee begaan

⁵¹ Voor de exacte samenstelling van de filmcommissie, zie bijlage 2.

⁵² André Vandenbunder werd bij de vrijzinnigen gerekend omdat hij in de filmcommissie zetelde als vertegenwoordiger van de liberale zuil. In 1963 was hij immers uit de Jezuïetenorde getreden, waardoor hij ondanks zijn blijvende geloof toenadering zocht tot de liberale vleugel van de vrijzinnigen.

waren en die louter leken te streven naar een kwaliteitsvolle filmproductie, wat voor de meeste commissieleden overigens de eerste prioriteit was.

De commissie werd af en toe belangenvermenging verweten. Deze kritiek liet zich de eerste jaren het hardst voelen met betrekking tot de drie niet-stemgerechtigde technische adviseurs die in het begin in de filmcommissie zetelden. Het feit dat de realisatoren van de eerste twee gesubsidieerde langspeelfilms, *¿Y mañana?* (1966, Emile Degelin) en *Het afscheid* (1966, Roland Verhavert), technisch adviseurs waren, werd niet door iedereen geapprecieerd. Bovendien was ook de derde technisch adviseur, Tony Hermans, met zijn productiefirma Audicon Films betrokken bij heel wat aanvragen voor zowel lange als korte speelfilms gedurende de jaren 1960. In de commissienotulen vallen ook diverse instanties te vinden waarin de technisch adviseurs hun projecten trachtten te bevoordelen.⁵³ Verhavert herinnert zich de ophef hierrond: “Je moest jezelf bedienen op een gegeven moment, daar kwam uiteraard erg veel kritiek op.”⁵⁴ Zo vond het tijdschrift *Film* het “niet toevallig dat de adviseurs tot drie firma’s behoren, die tot nog toe het meest aan bod kwamen bij de verdeling van de subsidies” (Weemaes, 1969, p. 244). Hugo Claus (1966, p. 111) gaf zelfs aan dat de reden van zijn ontslag uit de filmcommissie was dat hij de indruk kreeg dat zijn naam gebruikt werd als “dekmantel voor het verdelen van de pot onder elkaar”. De commotie leidde tot een ontslagbrief van Verhavert, “die om professionele en persoonlijke redenen niet meer in de mogelijkheid denkt te zijn om als technisch adviseur te zetelen”.⁵⁵ Het ontslag van Hermans en Degelin volgde kort hierop.⁵⁶ Ook hierna bleef de kritiek op de vermeende belangenvermenging echter bestaan. Het is een klassiek gegeven binnen allerhande adviesraden in Vlaanderen dat de sector zo klein is dat er sowieso altijd heel wat onderlinge contacten en belangen zijn. Zo onderhield Ivo Nelissen erg nauwe contacten met cineast Harry Kümel, was Frits Danckaert goed bevriend met cineast Patrick Le Bon en was Paul De Vree de voorzitter van het filmerscollectief Fugitive Cinema, wat zich af en toe in de adviesvorming rond filmprojecten liet voelen.⁵⁷ Daarenboven kwamen vaak dezelfde producenten aan bod bij de subsidiebedeling, wat de verwijten van een “vriendjespolitiek” niet verminderde. Gaston

⁵³ Zie bv. RAB, V14, CV, 6 maart 1965; 22 maart 1965; 16 mei 1966; 11 februari 1967. Uit deze commissienotulen blijkt duidelijk dat de aanwezigheid van Verhavert en Degelin op de commissievergaderingen zeer voordelig was voor de voortgang van hun films *Het afscheid* (1966) en *¿Y mañana?* (1966). Ook probeerde Degelin bijvoorbeeld de steun aan *Adieu Filippi* (1968, Rik Kuypers) tegen te houden omdat hij vreesde dat deze steunverlening zijn eigen project *Palaver* (1969) zou benadelen.

⁵⁴ Roland Verhavert, interview met de auteur, Torhout, 5 februari 2013.

⁵⁵ RAB, V14, CV, 22 januari 1966.

⁵⁶ De filmcommissie oordeelde nochtans dat er geen onverenigbaarheid tussen de hoedanigheid van technisch adviseur bij de filmcommissie en deze van filmproducent of cineast bestond, maar deze positie bleek onhoudbaar geworden (RAB, V14, CV, 22 januari 1966).

⁵⁷ Zie bv. RAB, V14, CV, 5 mei 1966. Hier werd aangeklaagd dat Nelissen als adviserend lid direct bij de productie van *Monsieur Hawarden* (1968, Harry Kümel) betrokken was, zonder dit te hebben gemeld. Zie ook RAB, V14, CV, 26 februari 1973, waarbij Nelissen, samen met Van Liempt, Vandenbunder en Rock, een eerder negatief advies omtrent promotiesteun voor Kümel's *Malpertuis* (1973) wist om te buigen tot een positief advies.

Weemaes (1969, p. 244) sprak in dit verband over een “clan van geaccepteerde producers” die gemakkelijk subsidies zouden krijgen, terwijl nieuwkomers het veel moeilijker hadden.

Hoewel het KB voorschreef dat de leden van de filmcommissie voor zes jaar benoemd waren en dat deze benoeming slechts eenmaal hernieuwbaar was, bleef de eerste commissie in functie tot 1978. Het veertienjarige mandaat van de eerste commissie verklaarde Van Liempt (in J.-P. Wauters, 1974b, p. 10) door het feit dat film geen prioriteit vormde op de politieke agenda:

“De Minister van Cultuur heeft een enorm werkgebied onder zich en ik vrees – omdat wij als laatsten gekomen zijn in de reeks van regeringsaktiviteiten – dat ze er nooit grondige aandacht aan besteden. Er zijn zoveel zaken die prioriteit hebben (...) de mentaliteit is waarschijnlijk: moet dat er ook nog bijkomen? Moet men daar ook nog tijd aan besteden?”

Pas nadat filmmakers en -studenten in 1977 hadden betoogd op het kabinet van toenmalig minister van Cultuur Rika De Backer, waarbij zij onder andere een nieuwe commissiesamenstelling vroegen, werd er werk gemaakt van de vervanging. Bij de zoektocht naar nieuwe commissieleden had de eerste filmcommissie zelf enkele namen voorgesteld van “jongere mensen, die zich de laatste jaren manifesteerden als filmcritici of als animators van filmculturele initiatieven”.⁵⁸ Ditmaal gaf de bevoegde minister echter geen gevolg aan dit advies, zoals in 1964 het geval was geweest met de door Van Liempt voorgestelde personen. Ondertussen was het cultuurpact immers in werking getreden, dat de bescherming van ideologische en filosofische minderheden regelde en ertoe diende “alle strekkingen aan bod te laten komen in het cultuurbeleid, de cultuuradvisering en de cultuuruitvoering” (De Pauw, 2005, pp. 91-92).⁵⁹ Kandidaten voor diverse raden en commissies werden vanaf nu voorgedragen door politieke partijen, die nauw in de gaten hielden dat hun zuil voldoende vertegenwoordigd werd. Een opdeling in ideologische

⁵⁸ RAB, V14, CV, 28 oktober 1977. Dit waren Daniël Van Avermaet, Harry Eysackers, Michel Apers, Marcel Van Nieuwenborgh, Karel De Burchgrave, Yves Gevaerts, Jules Segers en Robert Vrielinck. Geen van deze voorgestelde personen werd echter opgenomen in de oorspronkelijke tweede filmcommissie. De twee laatsten werden in 1981 wel toegevoegd aan de filmcommissie, ter vervanging van Dora van der Groen en Jan Van der Straeten. Nochtans had de commissie ook graag Joz Van Liempt opnieuw erbij gehad “op basis van zijn onschatbare ervaring in de filmsector” (RAB, V14, CV, 7 december 1979).

⁵⁹ Zoals De Pauw (2005, pp. 91-92) verder aangeeft, dient de invoering van het cultuurpact gezien te worden binnen de context van de groeiende Vlaamse culturele autonomie. Doordat het nationale evenwicht op cultureel gebied verbroken werd, vreesden de Vlaamse vrijzinnigen en de katholieke Walen gediscrimineerd te worden door respectievelijk de katholieke Vlamingen en de vrijzinnige Walen. Ter vrijwaring van de levensbeschouwelijke diversiteit trachtte het cultuurpact hierop een antwoord te bieden. Daarnaast wijzen Dekeyser en Dhont (1996, pp. 40-41) er op dat sinds het midden van de jaren 1960 het kiespubliek minder trouw bleef aan één partij, waardoor de traditionele partijen de kiezers sterker aan hun zuil wilden binden. Via het cultuurpact wilde men personen en groepen dwingen om duidelijk “kleur te bekennen.” Hier kwam naderhand heel wat kritiek op (Berckx, 1989; Elst, 2011, pp. 45-46).

strekkingen was binnen de filmsector echter veel minder uitgesproken dan in andere cultuursectoren, waardoor een pluralistische samenstelling van eender welk filmorgaan allerm minst een evidentie was (zie ook Mark Holthof & Ruyters, 1980, p. 77). Desalniettemin slaagde men erin een evenwichtige commissie samen te stellen, waarbij de band tussen sommige commissieleden en de politieke partijen evenwel soms erg zwak was (dit gold bijvoorbeeld sterk voor de “PVV-vertegenwoordigers”).

Op 13 september 1978 werd de tweede filmcommissie op het kabinet van minister De Backer ingehuldigd, met Frits Danckaert (van de socialistische zuil, gezien de vorige voorzitter tot de katholieke zuil behoorde) als nieuwe voorzitter. De filmcritici waren met vier commissieleden opnieuw goed vertegenwoordigd. Terwijl de positie van de Katholieke Filmliga sterk afzwakte (slechts vanaf 1981 hadden zij met Jules Segers opnieuw een vertegenwoordiger in de commissie), kwam de BRT ditmaal als dominante organisatie naar voren met drie vertegenwoordigers, waaronder financieel directeur André Gekiere die tot 1992 in de commissie zou zetelen. Hierdoor drongen de waarden die de BRT binnen haar eigen audiovisueel productiebeleid vooropstelde ook in sterke mate het filmbeleid binnen. Op dat moment stond binnen de BRT nog steeds de opvoedende visie centraal, voortkomend uit een cultureel Vlaams nationalisme. Op het vlak van fictie vertaalde dit zich in het centraal stellen van kwaliteit, herkenbaarheid en het Vlaamse karakter van producties (Dhoest, 2002, pp. 188-211). Behalve Danckaert en Vandenbunder, die reeds in de eerste filmcommissie hadden gezeteld, vervoegde ook Maria Rosseels de commissie na enkele jaren afwezigheid opnieuw. Deze continuïteit vinden we tevens terug in het effectieve beleid van de twee opeenvolgende commissies. Hoewel er wel degelijk enkele evoluties te onderscheiden vallen (zowel binnen eenzelfde filmcommissie als in de overgang van de eerste naar de tweede filmcommissie), blijkt uit het archiefonderzoek dat beide commissies vrij consistent waren in hun adviezen. Dat dit ook de ervaring van de filmmakers was, bevestigt onder andere voormalig regisseur en producent Pierre Drouot: “Van Liempt of Danckaert, ik merkte daar geen verschil tussen.”⁶⁰ Dit in tegenstelling tot het beleid van de derde commissie (vanaf 1983), onder voorzitterschap van René Adams, dat duidelijk een nieuwe weg insloeg (zie 5.4.1).

5.3 De fondsdroom: pogingen tot vernieuwing

In feite is er geen beleid, tenzij een wanbeleid.

- Frits Danckaert (1986, p. 30), voorzitter van de filmcommissie (1978-1983)

⁶⁰ Pierre Drouot, interview met de auteur, Gent, 28 augustus 2013.

5.3.1 Kritiek op het filmbeleid

Aanvankelijk werd het ingevoerde steunmechanisme met open armen onthaald, maar tegelijk viel reeds van bij het begin de verzuchting te horen dat de intentie wel goed was, maar dat de middelen er niet naar waren (zie ook 5.2.1). Deze klacht kwam niet enkel van individuele filmmakers en georganiseerde beroepsorganisaties, maar ook van de filmcommissie zelf.⁶¹ Naast het immer ontoereikende budget werden ook de administratieve rompslomp en de complexiteit van een betoelagingsaanvraag voortdurend gehekeld (CRISP, 1977, p. 26). Een betoelagingsprocedure besloeg in principe twaalf tot twintig weken, maar het was eerder regel dan uitzondering dat hierbij vertraging optrad. Tussen het gunstige advies van de filmcommissie voor *Hellegat* (1980, Patrick Le Bon) en de handtekening van de minister onder het contract verliepen bijvoorbeeld dertien maanden, voor *Slachtvee* (1980, Patrick Conrad) was dit bijna twee jaar (Le Bon, 1983, pp. 32-33). Deze lange wachtperiode kwam deels doordat de toelagen meestal allemaal in één keer werden toegekend net voor het begin van het budgetjaar.⁶² Bovendien liep de afhandeling van de dossiers vertraging op bij iedere regeringswissel. Minister De Backer beloofde hier aan te werken, maar tot fundamentele aanpassingen kwam het nooit.⁶³

⁶¹ Voor enkele voorbeelden van gecentraliseerde klachten van het filmberoep over het beperkte filmbudget, zie: UA, AJVL, Manifest voor een nationale politiek ter bevordering van de film, mei 1967; Memorie van Grieven betreffende de Belgische Film, opgesteld door het Coördinatie Comité voor de Belgische film, mei 1971; Memorandum betreffende de hoofdlijnen in de problematiek van de Vlaamse film, opgesteld door de Nationale Bond der Belgische Filmproducenten, 1974.

⁶² Zie in dit verband bijvoorbeeld de problemen in 1977, toen het filmbudget reeds in maart was uitgeput en alle volgende positieve commissieadviezen gezamenlijk op een lijst werden gezet voor het budget van 1978 (RAB, V14, CV, 4 maart 1977).

⁶³ UA, AJVL, Map Relaties met Nederland (vanaf 1967), Toespraak Rika De Backer op het Belgisch-Nederlands Filmcolloquium, 9 november 1974.



Figuur 5: Robbe De Hert tijdens een protestactie voor meer filmmiddelen in 1974

Bron: Collectie Jan-Pieter Everaerts (fotograaf onbekend).

De grootste remmende factor was echter de complexiteit van de procedure en de hieraan gerelateerde versnippering over de verschillende ministeries en administraties. Zo werd de wachttijd vaak in belangrijke mate gerekt door de passage van het dossier bij de inspectie van financiën, die problemen had met het hoge aandeel van de verstrekte subsidie op het totale filmbudget. In dit verband klaagde Van Liempt bij minister De Backer aan dat de inspectie verlangde dat “hoogstens 55% van het ontworpen budget voor betoelaging (...) in aanmerking kan komen. In zulke omstandigheden is het voor een producent zo goed als uitgesloten nog een film op stapel te zetten.”⁶⁴ In 1975 leidde deze dissonantie tussen de verschillende departementen tot een kleine crisis toen de staatssecretaris van Begroting Gaston Geens (CVP) de financiële steun aan filmprojecten eigenhandig tegenhield.⁶⁵ Toen er zich in 1977 eenzelfde situatie voordeed onder staatssecretaris van Begroting Mark Eyskens (CVP), leidde dit tot luide protesten vanwege de filmsector (zie 5.3.3). De filmcommissie stond hier machteloos tegenover en reageerde steeds misnoegd op dergelijke voorvallen. Het hortende filmbeleid zette het cultureel tijdschrift

⁶⁴ UA, AJVL, Map belangrijkste toespraken en publicaties, Nota voorgelezen bij eerste ontmoeting met minister De Backer, 15 juli 1974.

⁶⁵ Zie hieromtrent De Poorter (1986a, p. 535). Dit herhaalde zich in 1977 onder staatssecretaris van Begroting Mark Eyskens en ook later waren er nog problemen op dit vlak, zie bv. RAB, V14, CV, 8 juni 1979.

Ons Erfdeel er dan ook toe aan iedere filmrealisatie in Vlaanderen een “ontmoedigende onderneming” te noemen, “waarvoor nog slechts idealistische filmfreaks hun hachje wagen” (De Poorter, 1977, p. 161). Het Vlaamse filmproductiebeleid stond met andere woorden ver verwijderd van het oorspronkelijke idee van een slagkrachtig en efficiënt filmfonds. Het overheidsbeleid was dan wel gericht op het stimuleren van creativiteit en innovatie, het zorgde ook vaak voor een afremming ervan. Ook elders in Europa verliep het filmbeleid niet altijd even efficiënt. In een Franse context spreekt Hayward (2005, p. 39) op dit vlak van een contradictio in terminis: “bureaucracy has little to do with innovation”. Hayward (2005, p. 40), geïnspireerd door Bonnells (1989) analyse van de Franse filmindustrie, uit verder kritiek op het commissiesysteem op zich. Aangezien er steeds bij meerderheid beslissingen genomen worden, komt steeds de mediaankeuze naar boven: “[a]t best the majority sanctions safe innovation, eclecticism going mostly by the board. A uniformity or normalisation ensues, potentially bringing in its wake the mediocrity of stagnation”.

De sector klaagde niet enkel de administratieve en politieke afhankelijkheid aan, maar tevens de gepercipieerde algemene politieke desinteresse.⁶⁶ Het non-prioritaire karakter van film kwam reeds eerder ter sprake met betrekking tot de laksheid in de vervanging van de eerste filmcommissie, maar de kritiek strekte een stuk verder. Cineast Patrick Le Bon (1983, p. 31) vatte het in 1983 als volgt samen:

“Het is een vaststaand feit dat de overheid, sedert de oprichting van de eerste filmcommissie in 1964, weinig of geen belangstelling heeft laten blijken voor dit cultuurbuitenbeentje. De subsidies lagen aan de zeer lage kant (in vergelijking met de overheidstoelagen aan andere culturele sectoren), de dossiers werden door de inspecties van Financiën steeds weer op de helling gezet, de minister was op reis indien er een contract diende getekende te worden als de regering inmiddels al niet gevallen was, de filmpremières verliepen – op enkele ‘litteraire’ uitzonderingen na – zonder enige belangstelling van prominenten.”

Hiermee samenhangend was er kritiek op het gebrek aan visie binnen het filmbeleid. Een vaak terugkerend voorbeeld hiervan betrof het uitblijven van een geïntegreerd filmproductiebeleid waarbinnen ook de BRT een duidelijke en verantwoordelijke rol zou toebedeeld krijgen. Hoewel de publieke televisie wel degelijk een belangrijke rol speelde in de Vlaamse filmwereld, was er, in tegenstelling tot buitenlandse voorbeelden, van een structureel filmbeleid bij de BRT geen sprake (Weemaes, 1988). Bovendien kregen de promotie, distributie en exploitatie van Vlaamse films veel te weinig aandacht in het

⁶⁶ Roland Verhavert (interview met de auteur, Torhout, 5 februari 2013) verwoordde het als volgt: “Geen enkele minister, van welke politieke kleur ook, was echt geïnteresseerd in film.”

filmbeleid. Het gebrek aan visie was volgens de sector evengoed van toepassing op het beleid van de filmcommissie zelf. Een belangrijke factor hierbij was dat de filmcommissie weinig transparant was over de gebruikte selectiecriteria en de motieven achter haar besluitvorming. Hoewel in het KB van 1964 voorgeschreven stond dat de adviezen van de filmcommissie in het bulletin van het ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur dienden te verschijnen, gebeurde dit niet. Het filmmagazine *Film en Televisie* noemde de werkzaamheden van de commissie daarom “geheimzinnig: geen mededelingen aan de pers, geen informatie naar buiten” (J.-P. Wauters, 1974b, p. 8). Uit de notulen van de filmcommissie blijkt bovendien dat transparantie in en communicatie van de commissiewerking nooit echt als een prioriteit gold. In 1979 werd er bijvoorbeeld voor de eerste keer een jaarverslag van de activiteiten van de filmcommissie opgesteld. Er ontstond zich een discussie over de openbaarheid van dit document, dat onder andere alle commissieadviezen bevatte, maar de commissie besloot niet over te gaan tot een ruimere publicatie.⁶⁷

Een ander heikel punt was de bepaling van de precieze hoogte van het subsidiebedrag. Waarom zou de ene film recht hebben op een grotere toelage dan de andere? Gezien de commissie met min of meer vaste percentages werkte (zie 5.2.2), hing de variatie in de toegekende bedragen in de eerste plaats samen met de kostprijs van de productie. De case van *Hellegat* (1980, Patrick Le Bon) biedt op dit vlak inzage in de problematiek. De commissie stond positief tegenover het project, maar vond de kostenraming van 20 miljoen BEF overdreven en stelde als voorwaarde voor de steun dat het totaalbudget niet hoger mocht zijn dan 18 miljoen BEF, waarop dan een steun van 60% werd voorgesteld.⁶⁸ Volgens Le Bon (in Mark Holthof & Ruyters, 1980, pp. 54-55) speelde de negatieve houding van commissielid Ivo Nelissen hier mee, die natuurlijk niet op kon tegen een meerderheid die positief stond, maar wel zorgde voor een omstandig advies dat niet over de gehele lijn positief was en ervoor zou gezorgd hebben dat de productiesteun beperkt werd tot 10 miljoen BEF. Dit was bijvoorbeeld 2 miljoen BEF minder dan dat *Slachtoffer* (1980, Patrick Conrad) in hetzelfde jaar (1978) kreeg toebedeeld, ondanks het feit dat de ingediende begroting nagenoeg gelijk was.⁶⁹ Uiteindelijk bedroeg het totaalbudget van *Hellegat* echter geen 18 miljoen, maar slechts 12,5 miljoen BEF, waardoor de overheidssteun uitkwam op 80% van het totaal budget (met de scenariosteun erbij gerekend ligt dit percentage zelfs nog hoger), en niet de vooropgestelde 60%.⁷⁰ Dit geval toont met andere woorden de relatieve willekeur van de hoogte van de toelagen en tegelijkertijd de relativiteit van de door de commissie vooropgestelde steunpercentages aan.

⁶⁷ RAB, V14, CV, 30 maart 1979. In een interview schoof Van Liempt de verantwoordelijkheid hieromtrent door en argumenteerde dat dit niet de taak van de filmcommissie was (J.-P. Wauters, 1974b, p. 8).

⁶⁸ RAB, V14, CV, 25 november 1977.

⁶⁹ RAB, V14, CV, 24 januari 1977.

⁷⁰ RAB, V14, CV, 1 februari 1980.

Ten slotte was er de terugkerende klacht dat de commissieleden misschien wel een algemeen beeld hadden van welke richting zij uit wilden met de Vlaamse cinema, maar dat ze in feite onbekwaam waren wat betreft het concrete filmvak doordat zij geen voeling hadden met de praktijk van het filmmaken (Nelissen, 1979, p. 5). Dit weerspiegelde zich in het overwicht aan filmcritici die in de commissie zetelden en het feit dat er zelden leden met een achtergrond in de filmproductie waren. Door de invoering van het cultuurpact gebeurde de aanstelling van de commissieleden vanaf de jaren 1970 ook nog eens, in de woorden van cineast Harry Kümel, “volgens politieke kleur, maar niet vanuit hun kennis. Dan begin ik toch te twijfelen aan hun kennis.”⁷¹ De commissie werd volgens cineast-producent Roland Verhavert dan ook voortdurend, “onbegrip en een gebrek aan kennis” verweten.⁷² Rekening houdend met alle voorgaande elementen was het kortom al gauw duidelijk dat het Vlaams filmproductiebeleid niet enkel op budgettair vlak ver verwijderd stond van het oorspronkelijke idee van een autonoom en efficiënt filmfonds. Daar het KB van 1964 oorspronkelijk ook “slechts” bedoeld was als een aanloop, een overgangperiode naar een beter systeem, maar iedere verdere daadkrachtige politieke actie uitbleef, werd het Vlaamse filmbeleid dan ook quasi voortdurend gehekeld. Na zijn termijn als voorzitter van de filmcommissie verwoordde Frits Danckaert (1986, p. 30) het algemene ongenoegen als volgt: “In feite is er geen beleid, tenzij een wanbeleid.”

5.3.2 Van een nationaal naar een Vlaams filmfonds

Zowel de sector als de filmcommissie waren ervan overtuigd dat de oplossing voor op zijn minst een deel van de problemen school in de oprichting van een autonoom filmfonds. Er werden in de loop der jaren dan ook diverse initiatieven in die richting ondernomen. Reeds in 1966 bliezen Jean-Claude Batz en diens Coördinatiecomitee voor de Belgische Film het overleg omtrent een Belgisch Filminstituut nieuw leven in (zie 5.1.3). Deze keer werd er wel van in het begin rekening gehouden met de Vlaamse grieven. Van Liempt waakte hier nauwgezet over en vatte in een brief aan Batz de “tweevoudige conditio sine qua non” nog eens samen:

- “1) De volkomen vrijwaring van het principe van de kulturele autonomie;
- 2) De mogelijkheid voor de Vlaamse kineasten om te kunnen co-produceren met Nederland, door een hulpverlening van onze kant die gemakkelijk kan geassocieerd worden aan het aldaar fungerende stelsel van het productiefonds.”⁷³

⁷¹ Harry Kümel in het tv-programma *Ijsbreker*, aflevering 6: *Film of geen film* (uitgezonden op de BRT, 8 juni 1983).

⁷² Roland Verhavert, interview met de auteur, Torhout, 5 februari 2013.

⁷³ UA, AJVL, Brief van Joz Van Liempt aan Jean-Claude Batz, 21 april 1967.

De onderhandelingen leidden in mei 1967 tot de publicatie van een breed gedragen “Manifest voor een nationale politiek ter bevordering van de film”.⁷⁴ Hierin pleitte men voor extra financiële injecties en een doorgedreven samenwerking tussen de twee ministeries van Cultuur op cinematografisch gebied, met eerbiediging van het principe van culturele autonomie voor de twee gemeenschappen.

Parallel hiermee raakte in januari 1968 bekend dat het ministerie van Economische Zaken een “Nationaal Fonds voor Filmproductie” wilde oprichten. Er zouden hierdoor ruimere kredieten beschikbaar geweest zijn (60 miljoen BEF per jaar), maar de filmbevoegdheid zou tevens uit de handen van de minister van Cultuur (van Elslande) genomen worden, die niet geneigd was dit te laten gebeuren. Het voorstel werd aan de Commissie Film, Radio en Televisie van de Kultuurraad voor Vlaanderen voorgelegd, die enerzijds ook voorstander was om film bij cultuur te houden, maar anderzijds de mogelijkheid om een filmfonds te realiseren niet onbenut wilde laten.⁷⁵ Daarom drong zij aan op een samenwerking en functieverdeling tussen het ministerie van Cultuur en het ministerie van Economie.⁷⁶ De moeite bleek echter tevergeefs, want begin februari 1968 viel de Belgische regering over het hete communautaire hangijzer van “Leuven Vlaams”. De politieke aandacht was gericht op de taalkundige splitsing van de Leuvense universiteit en in het kielzog daarvan op de splitsing van de politieke partijen zelf. In dergelijk klimaat verdwenen de plannen voor een nationaal filmfonds naar de achtergrond. De politieke tegenstellingen tussen Vlamingen en Franstaligen zorgden er dus opnieuw voor, ditmaal onrechtstreeks, dat van een krachtdadige omwenteling niets in huis kwam.

Toch had Van Liempt er goede hoop in dat de gedane werkzaamheden continuïteit konden vinden na de regeringswissel. De nieuwe minister van Cultuur Frans van Mechelen nam immers de kabinetschef van van Elslande, Johan Flerackers, over.⁷⁷ In april 1969 riep van Mechelen een werkgroep in het leven die concrete voorstellen diende voor te bereiden ter oprichting van een filmproductiefonds.⁷⁸ De basisprincipes waren dat de beide ministers van Cultuur voorgedijministers zouden zijn van een fonds dat een tweeledige structuur zou kennen en dat de verspreide middelen ter ondersteuning van de filmproductie zou samenbrengen.⁷⁹ Intussen werden de plannen voor een volwaardige culturele

⁷⁴ UA, AJVL, Manifest voor een nationale politiek ter bevordering van de film, mei 1967.

⁷⁵ UA, AJVL, Kultuurraad voor Vlaanderen, Commissie Film, Radio en Televisie, vergadering 12 januari 1968.

⁷⁶ Tony Hermans stelde hieromtrent een nota op die het delicate evenwicht tussen de economische en culturele aspecten van film duidelijk stelde, zie UA, AJVL, Oprichting nationaal fonds voor filmproductie, Nota, 22 januari 1968.

⁷⁷ UA, AJVL, Map Coördinatiecomité Belgische Film, Brief van Joz Van Liempt aan Johan Flerackers, 20 juni 1968.

⁷⁸ UA, AJVL, Brief van Joz Van Liempt aan Frans Van Mechelen, 17 april 1969.

⁷⁹ UA, AJVL, Basisprincipes “Productiefonds”, 10 juni 1969.

autonomie binnen het Belgisch staatsbestel echter steeds concreter, waardoor het draagvlak voor een nationaal filmfonds in politieke kringen nog verkleinde. Dit was ook de reden waarom de Vlaamse Cultuurraad negatief oordeelde over het “Voorstel van wet tot oprichting van een Belgisch Nationaal Filminstituut”, in september 1969 ingediend door senator Jan Bascour (PVV).⁸⁰ Midden 1970 werd nog de mogelijkheid bestudeerd om de bestaande filmcommissie als een soort emanatie of verlengstuk van de Hoge Raad te laten fungeren en zo een grotere onafhankelijkheid te geven.⁸¹ Hiertoe werd een “wetsontwerp tot instelling van een filmexpansiefonds” opgesteld door een werkgroep van de Hoge Raad.⁸² De besprekingen werden echter gestaakt met het oog op de eerste staatshervorming van 1970-1971, die de oprichting van de cultuurgemeenschappen in België realiseerde. Hierdoor was er niet langer een akkoord van de Franstaligen nodig om een volwaardig Vlaams filmfonds te installeren.

Het vroegere communautaire obstakel was dus uit de weg geruimd en in principe lag de weg naar een Vlaams filmfonds open. De constellatie van een nationaal georganiseerd filmorgaan werd volledig afgeschreven, niet in het minst door de filmcommissie. Zo uitte de commissie bijvoorbeeld haar ongenoegen ten opzichte van een “Memorandum over het filmbedrijf in België” vanwege de Belgische Syndikale Kamer der Cinematografie, omdat zij oordeelde “dat wij hier te maken hebben met een zoveelste poging van francofone zijde om de filmmaterie te onttrekken aan de cultureel autonome instellingen en terug te brengen naar een Belgisch unitaire organisatie”.⁸³ De zoektocht naar een Vlaams filmfonds bleek echter moeilijker dan verwacht. Op aansturen van van Mechelen werd in 1972 een interdepartementaal comité opgericht om de creatie van een “Productiefonds voor de creatieve films” voor te bereiden.⁸⁴ In de hieruit volgende besprekingen werden ook diverse andere filmproblematieken betrokken, zoals de exploitatie van de zalen en de detaxatie. Een rapport met conclusies van dit comité werd voorgelegd aan de ministerraad, maar een regeringscrisis over de corruptie binnen de toenmalige Regie voor Telegraaf en Telefoon (het “RTT-schandaal”) zorgde ervoor dat dit punt van de agenda verdween.⁸⁵

⁸⁰ Archief Belgische Senaat, Buitengewone zitting 9 september 1968, Voorstel van wet tot oprichting van een Belgisch Nationaal Filminstituut.

⁸¹ RAB, V14, CV, 11 juni 1970.

⁸² Zie in dit verband: RAB, V14, CV, 13 juli 1972. De werkgroep bestond uit Van Liempt, Rock, Hermans, Annez, en Hemelaer.

⁸³ RAB, V14, CV 28 oktober 1977. Voor een gelijkaardige reactie naar aanleiding van de eventuele oprichting van een “coördinatiecentrum van de Belgische film”, zie RAB, V14, nr. 14, CV 6 mei 1977.

⁸⁴ RAB, V14, nr. 9, CV, 9 juni 1972. In dit comité zetelden vertegenwoordigers van de ministers van Binnenlandse Zaken, Economische Zaken, Nederlandse Cultuur en Franse Cultuur, evenals van de Vice-Eerste Minister. Zie ook RAB, V14, nr. 9, CV, 13 juli 1972 en CV, 15 september 1972.

⁸⁵ RAB, V14, nr. 10, CV, 14 juni 1973. Vervolgens werd er binnen de filmcommissie verder gewerkt aan het plan, voornamelijk onder impuls van voorzitter Van Liempt. Zie hieromtrent het door hem opgestelde “Voorstel van basisprincipes voor een filmproductiefonds” (RAB, V14, nr. 10, CV, 14 juni 1973).

Intussen had Jan Bascour (PVV), die in 1969 nog voorstelde een Belgisch Nationaal Filminstituut in te richten, een voorstel van decreet “tot oprichting van een Nationaal Vlaams Filminstituut” ingediend bij de Cultuurraad voor de Nederlandse Cultuurgemeenschap.⁸⁶ Dit bleef zonder gevolg, maar toont aan dat er op politiek vlak een zeker draagvlak bestond om de Vlaamse filmsituatie vooruit te helpen. In 1973 werd Jos Chabert minister van Cultuur, en ook zijn kabinet bleek positief te staan tegenover de oprichting van een productiefonds.⁸⁷ Zowel directeur-generaal Paul Rock als Joz Van Liempt werkten dan ook verder aan de voorbereiding van een autonoom Vlaams filmproductiefonds. Naar analogie met de BRT zou er een raad van beheer aan het hoofd van het fonds staan, onder voogdij van de minister van Nederlandse Cultuur, maar ook deze keer werden er geen resultaten geboekt.⁸⁸ Dat er in de eerste 10 jaar van het stelsel niets veranderde, kwam volgens Van Liempt (in J.-P. Wauters, 1974b, p. 10) door de toenmalige politieke en communautaire omstandigheden, waardoor film verre van een prioriteit vormde:

“Er moet zoveel wetgevende arbeid gebeuren, kultuurgemeenschappen die moeten erkend worden, het hele werk van Leo Tindemans als minister van kommunautaire betrekkingen, het moeilijke werk voor de herziening van de grondwet door Eyskens en zovele andere moeilijkheden. Binnen dit alles moet dan zo’n aktiviteit gesitueerd worden als die van de film waar het tenslotte gaat over een bedragje van hooguit 35 miljoen. Maar nu is er een cultuurraad en een cultuurparlement en daar zou ik toch wat van verwachten.”

5.3.3 Fondsplannen onder De Backer

Dat de roep om een slagkrachtiger filmbeleid in de vorm van een autonoom filmfonds steeds luider klonk, bewees een speciaal tijdschriftnummer van *Film en Televisie* rond de Belgische filmsituatie in oktober 1974. Het inleidende redactiestuk besloot met een niet mis te verstane oproep om “zo spoedig mogelijk een ‘Produktiefonds’ op [te] richten dat de beschikking krijgt over jaarlijks 100 miljoen basiskrediet” (Redaktie, 1974, p. 4).⁸⁹ In navolging van dergelijke verzuchtingen beloofde minister van Cultuur Rika De Backer van bij het begin van haar eerste ambtstermijn in 1974 om een zogenaamd “filmexpansiefonds” te creëren. De Backer wilde de middelen uit de departementen Cultuur en Economie samenbrengen en efficiënter beheren. Voor een verfondsing tot een volledig autonoom filmfonds, waarbij

⁸⁶ Archief Vlaams Parlement, Cultuurraad voor de Nederlandse Cultuurgemeenschap, stuk 66 (zittingsjaar 1972-1973), Voorstel van decreet tot oprichting van een Nationaal Vlaams Filminstituut, 12 januari 1973.

⁸⁷ RAB, V14, CV, 8 juni 1973.

⁸⁸ RAB, V14, CV, 14 juni 1973.

⁸⁹ Het bedrag van 100 miljoen BEF was wellicht gebaseerd op de hoogte van het filmbudget dat circuleerde bij de plannen rond een Belgisch Filminstituut aan het begin van de jaren 1960.

de politieke invloed sterk werd ingeperkt, was De Backer (in J.-P. Wauters, 1974c, p. 7) echter niet te vinden:

“Wanneer zo’n productiefonds alleen maar zou zijn een overdragen van de gelden van Nederlandse Kultuur naar dat fonds, dan is zoiets m.i. niet direkt zinnig. Het enige verschil zou dan zijn dat de laatste beslissing niet meer bij de minister ligt. Maar ik heb echt niet de indruk dat men tot nog toe terzake veel last van de minister heeft gehad.”

De Backer bleef niet bij de pakken zitten en vroeg aan Van Liempt om de laatste filmfondsplannen opnieuw boven te halen en te actualiseren. Dit resulteerde in een document dat op 11 juni 1975 onderschreven werd door het volledige filmvak. Ook kwam er de formele belofte van De Backer om het productiefonds effectief op te starten. Kortom, alles zag ernaar uit dat het eindelijk zou lukken, maar toch werd het ontwerp van decreet uiteindelijk niet verder behandeld. Dit lag volgens Van Liempt (1982, p. 89) gedeeltelijk aan de tegenwerking vanuit het ministerie van Economische Zaken, dat wilde “vasthouden aan een laatste stukje unitair filmbeleid”. Daarnaast was het zo dat in de zomer van 1975 de BRT een aantal Vlaamse films uitzond die bij een gedeelte van het kijkerspubliek slecht overkwamen. Dit was voornamelijk omwille van enkele blootscènes zoals die in *Mira* (1971, Fons Rademakers), *Verloren maandag* (1973, Luc Monheim) en *Het Dwaallicht* (1973, Frans Buyens).⁹⁰ Hierdoor wilde minister De Backer de storm eerst wat laten luwen alvorens initiatief te nemen op filmbeleidsvlak, niet onmiddellijk een teken van daadkrachtig beleid.⁹¹ Ten slotte waren er diverse ruimere politieke moeilijkheden die de oprichting van een filmfonds ondermijnden, zoals het herhaaldelijk vallen van de Belgische regering over de communautaire tegenstellingen (bijvoorbeeld de crisis omtrent het Egmontpact, dat een verregerende staatshervorming moest bewerkstelligen).⁹²

Volgens regisseur Harry Kümel werden de politieke problemen echter als een excuus gebruikt, en was het echte probleem de algemene politieke desinteresse. Indien de regeringscrisissen de oorzaak zouden zijn, zo luidde zijn redenering, zou er in België simpelweg niets gebeuren, wat ook niet het geval was. “Het heeft te maken met interesse, wie is er geïnteresseerd. Wie is gebaat bij het handhaven van het status quo,

⁹⁰ Ook in de documentaire *Janssen en Janssens draaien een film* (1990, Robbe De Hert & Luc Pien) wordt hierop gewezen. In deze documentaire beweert Harry Kümel ook dat de blokkering van filmdossiers bij de ministeries van Begroting en Financiën eveneens op dergelijke morele gronden gebeurde.

⁹¹ UA, AJVL, Twintig jaar Vlaams filmbeleid, opgesteld door Joz Van Liempt ter gelegenheid van de vergadering over de Vlaamse film op 10 mei 1982.

⁹² RAB, V14, nr. 16, CV, 2 februari 1979. Het breed georganiseerde Vlaamsgezinde protest tegen de staatshervormingsplannen van het zogenaamde Egmontpact (1977) leidde niet enkel tot de val van de regering-Tindemans II, maar ook tot een afscheuring van de radicale vleugel van de Volksunie, die zich al gauw groepeerde tot het Vlaams Blok (Witte, 1998, pp. 78-81).

wie profiteert er?”⁹³ Het tweede deel van dit citaat verwees dan weer naar de producenten, die zich kort na de consensus in 1975 begonnen te verzetten tegen het plan van een productiefonds doordat het fungerende systeem (een a priori subsidie bij het ministerie van Cultuur en een a posteriori subsidie via het ministerie van Economische Zaken) hen uiteindelijk niet zo slecht uitkwam.⁹⁴

Het gelijkaardige subsidiesysteem in de Franse Gemeenschap had met dezelfde kritieken af te rekenen als het Vlaamse systeem, maar daar ontstond vanaf 1975 van onderuit een soort officieus complementair filmbeleid. Er werden zogenaamde “productie-ateliers” ingericht (sommige door een politieke zuil, andere door een filmschool, en nog andere als een lokaal initiatief) die de productie van korte en middellange films in diverse genres structureel ondersteunden. Na verloop van tijd werden deze productie-ateliers ook officieel opgenomen in het filmbeleid van de Franse Gemeenschap, waardoor zij op regionaal niveau structureel ondersteund werden. In Vlaanderen ontbrak een dergelijk initiatief, zowel vanuit de sector als vanuit de politiek, waardoor de kritiek op het Vlaamse filmbeleid aanzwol. Toen staatssecretaris van Begroting Mark Eyskens (CVP) in 1977 enkele filmbetoelagingsdossiers blokkeerde, was de maat vol. Filmmakers en filmstudenten protesteerden door de burelen van het ministerie van Nederlandse Cultuur te bezetten (zie Figuur 6).⁹⁵ De Backer beloofde iets te zullen doen aan het mank lopende filmbeleid. Hierop kwamen de geblokkeerde gelden vrij en in september 1978 werd een nieuwe filmcommissie benoemd. Dat dit verre van substantiële ingrepen waren, klaagde onder andere Ivo Nelissen aan (1979, p. 5), die tot dan toe zelf in de filmcommissie zat: “Er zal ten hoogste een verschuiving tussen gegadigden en afgewezen indieners van projecten kunnen plaats hebben, maar het wantrouwen zal blijven bestaan want met enige vernieuwing van beleid heeft dat niets te maken.” Belangrijker was wellicht dat De Backer in 1978 ook trachtte de Hoge Raad te herinstalleren, maar ook dit plan werd vroegtijdig afgevoerd door de regeringscrisis omtrent het Egmontpact.⁹⁶ Er kwamen vervroegde verkiezingen en een lange formatieronde, gedurende dewelke geen initiatief kon genomen worden.

⁹³ Harry Kümel in het tv-programma *Ijsbreker*, aflevering 6: *Film of geen film* (uitgezonden op de BRT, 8 juni 1983).

⁹⁴ Zie in dit verband ook Holthof en Ruyters (1980, pp. 64-68).

⁹⁵ Voor de reactie van de filmcommissie op de protesten vanwege de filmmakers, zie RAB, V14, CV, 22 augustus 1977.

⁹⁶ RAB, V14, nr. 16, CV, 2 februari 1979.



Figuur 6: Filmwerkers bezetten de burelen van het ministerie van Cultuur op 15 juni 1977

Bron: Collectie Jan-Pieter Everaerts (fotograaf onbekend).

Omstreeks dezelfde tijd werd minister De Backer gestimuleerd om het filmbeleid te herdenken door uitzonderlijke belangstelling voor de filmproblematiek vanuit politieke hoek. De parlementariër Simon Février (PVV) diende op 15 mei 1979 een voorstel van decreet in bij de Cultuurraad “tot oprichting van een Nationaal Vlaams filmfonds”.⁹⁷ Op 9 oktober was het de beurt aan André De Beul (VU), die pleitte voor de “oprichting van een Filmproductiefonds”.⁹⁸ Deze voorstellen werden door de sector weliswaar sympathiek bevonden, maar toonden tegelijk weinig voeling met de concrete Vlaamse filmsituatie.⁹⁹ Niettemin stimuleerden ze De Backer om de filmfondsplannen opnieuw op te rakelen en een ad hoc “Contactcommissie voor de film” op te richten met vertegenwoordigers uit het filmbedrijf.

De contactcommissie bereidde twee decreten voor, een ter oprichting van een productiefonds, en een ander ter oprichting van een adviesraad voor het ruimere film(cultuur)beleid. Hiermee wilde De Backer niet enkel aan de wensen van het filmbedrijf tegemoetkomen, maar zorgde zij ook voor een wettelijke overeenstemming van het filmbeleid met de veranderende Belgische staatsstructuur die op til was met de grondwetswijziging van 1980.¹⁰⁰ Op 12 mei 1981 waren de besprekingen afgerond, wat resulteerde in een einddocument dat enkele dagen later door de Vlaamse executieve werd goedgekeurd. In een brief aan

⁹⁷ Archief Vlaams Parlement, Cultuurraad voor de Nederlandse Cultuurgemeenschap, stuk 55 (B.Z. 1979), Voorstel van decreet tot oprichting van een Nationaal Vlaams Filmfonds, 15 mei 1979.

⁹⁸ Archief Vlaams Parlement, Cultuurraad voor de Nederlandse Cultuurgemeenschap, stuk 85 (B.Z. 1979), Voorstel van decreet houdende oprichting van een Filmproductiefonds, ingediend door André De Beul, 9 oktober 1979.

⁹⁹ UA, AJVL, Twintig jaar Vlaams filmbeleid, opgesteld door Joz Van Liempt ter gelegenheid van de vergadering over de Vlaamse film op 10 mei 1982.

¹⁰⁰ UA, AJVL, map Contactcommissie 1980-1981, persoonlijke notities.

minister De Backer sprak Van Liempt zijn hoop uit dat “de wisselvalligheden van de politieke praxis de stemming van deze dekreten in de Vlaamse raad niet al te lang zullen belemmeren”.¹⁰¹ Dit bleek evenwel exact wat opnieuw gebeurde. In september 1981 passeerde de tekst via de Raad van State, maar later dat jaar veegde een nieuwe communautair geïnspireerde regeringscrisis (over de financiering van de Waalse staalindustrie) andermaal de goede voornemens van tafel. Toen na de verkiezingen van november 1981 Karel Poma minister van Cultuur werd, werd het ontwerp van decreet niet meer voorgelegd aan de Vlaamse Raad (zie 5.5.1). De ontgoocheling over het mislukken van deze hernieuwing van het filmbeleid was groot, niet in het minst bij Van Liempt, die sinds begin de jaren 1960 de drijvende kracht achter de diverse pogingen tot vernieuwing was. In een artikel uit 1983 bekritiseert hij in een voor hem ongewoon felle stijl het beleid van minister Poma, dat volgens hem sterk te wensen over liet en vooral grossierde in hoogdravendheid. “Overigens,” zo verzuchtte Van Liempt (1983b, p. 23), “is er geen filmbeleid, evenmin als er dat onder Poma’s voorgangers was. Rika De Backer heeft weliswaar allerlei initiatieven genomen om voorstellen van een coherent filmbeleid uit te denken. Dat heeft alleen maar geleid tot een indrukwekkende stapel documenten.”

5.4 Evoluties in het filmbeleid: jaren 1980 en 1990

Na een jarenlange CVP-dominantie werd eind 1981 de PVV-politicus Karel Poma minister van Cultuur. Patrick Dewael (PVV) volgde Poma op in 1985, waardoor het departement tot 1992 onder liberaal bewind bleef. Zoals verderop zal blijken, slaagde opnieuw geen van beide ministers erin het filmbeleid structureel te hervormen (zie 5.5.1). Net zoals in het ruimere cultuurbeleid ging de overgang van christendemocratische naar liberale ministers van Cultuur echter wel degelijk gepaard met enkele duidelijke veranderingen in het filmbeleid. Bovendien liepen bepaalde van deze evoluties door in de jaren 1990, het groeiende belang van een aantal markteconomische principes voorop. Daarom beschouwen we het begin van de jaren 1980 als een kantelmoment binnen de ontwikkeling van het Vlaamse filmbeleid. In wat volgt nemen we de periode onder de loep die vanaf dit kantelmoment start en loopt tot de inwerkingtreding van het VAF in 2002. Door de komst van het VAF werd immers een hoofdstuk afgesloten in de continue zoektocht naar een institutionele vernieuwing van het Vlaamse filmbeleid (zie 5.5). Vooraleer hier dieper op in te gaan, bekijken we eerst de algemene beleidsevoluties vanaf het begin van de jaren 1980. Tabel 4 geeft hierbij alvast een overzicht van enkele beleidsactoren die een belangrijke rol speelden in dit verhaal, met name de bevoegde ministers en de opeenvolgende voorzitters van de filmcommissie. In de volgende paragraaf lichten we deze ruimere contextuele contouren van het filmbeleid in de jaren 1980 en 1990 nader toe.

¹⁰¹ UA, AJVL, map Contactcommissie 1980-1981, Brief van Van Liempt aan De Backer, mei 1981.

Periode	Bevoegde minister	Voorzitter filmcommissie
1981-1985	Karel Poma (PVV)	Frits Danckaert (tot 1983) René Adams (vanaf 1983)
1985-1992	Patrick Dewael (PVV)	René Adams (tot 1989) Jo Daems (vanaf 1990)
1992-1995	Hugo Weckx (CVP)	Jo Daems
1995-1999	Eric Van Rompuy (CVP) (Media)	Jo Daems (tot 1997) Mario Verstraete (vanaf 1997)*
1999-2001	Dirk Van Mechelen (VLD) (Media)	Mario Verstraete (tot 2001)* Guy Mateusen (vanaf 2001)*
2001-2002	Bert Anciaux (Spirit)	Guy Mateusen*
2002-2004	Paul Van Grembergen (Spirit)	Guy Mateusen (tot 2002)*

Tabel 4: Ministers van Cultuur bevoegd voor het filmbeleid (Van Rompuy en Van Mechelen waren bevoegd als minister van Media) en de voorzitters van de filmcommissie

Bron: eigen dataverzameling.

* Verstraete en Mateusen werden officieel nooit benoemd tot voorzitter, zij waren waarnemend voorzitter.

5.4.1 Ministers en commissies

Na diverse problemen tussen de commissie Danckaert en minister Karel Poma (PVV) ontsloeg deze laatste de filmcommissie in 1983, en benoemde in juni een nieuwe commissie (in 5.4.4 gaan we hier dieper op in). De uitzonderlijke omstandigheden van de installatie van de nieuwe filmcommissie, maar ook en voornamelijk het nieuwe commissiebeleid, dat op diverse vlakken verschilde van het beleid van de eerste twee filmcommissies (zie hoofdstuk 6), bevestigden dat er aan het begin van de jaren 1980 een kantelmoment plaatsvond in de ontwikkeling van het Vlaamse filmbeleid. De nieuwe commissievoorzitter was René Adams, redacteur bij *Het Laatste Nieuws*. Het cultuurpact indachtig was hij niet toevallig van liberale signatuur, nadat eerder de katholieke (Van Liempt) en de socialistische (Danckaert) strekking aan bod waren gekomen.¹⁰² Uit de commissie-Danckaert werd *De Morgen*-journalist Walter Goetmaeckers behouden, evenals Kaat Dutreeuw en André Gekiere, waardoor naast de journalistenbranche ook de BRT goed vertegenwoordigd bleef. Zij werden bovendien vervoegd door het hoofd van de dienst drama van de BRT, Frans Puttemans, tevens de man achter de *Made in Vlaanderen*-televisiefilmreeks. Na zijn vervanging in 1986 werd Puttemans, die er een sterk katholieke en traditionele Vlaams-opvoedende ethos op nahield, van 1993 tot 1999 opnieuw commissielid. De filmcommissie werd onder minister van Cultuur

¹⁰² Waar Van Liempt en Danckaert er filmjournalistieke bezigheden op nahielden, was dit voor Adams niet het geval: “Ik was helemaal geen deskundige op filmgebied” (interview met de auteur, Gent, 11 februari 2013). Dit verhielp uiteraard niet dat de verwijten over gebrek aan deskundigheid van de filmcommissie de kop bleven opsteken, ook gedurende de jaren 1990 (zie bv. Duynslaegher & Ruyters, 1993).

Patrick Dewael (PVV) in 1986 uitgebreid met onder andere Mario Verstraete en Guy Mateusen, en ook Robert Vrielynck werd na enkele jaren afwezigheid gevraagd om opnieuw te zetelen. Zij zouden allen tot (net voor) het opdoeken van het oude systeem in 2002 zetelen, waardoor er ook in de tweede onderscheiden beleidsperiode een vrij grote continuïteit in de werking van de filmcommissie was.¹⁰³ Ook de voorzitter van de Katholieke Filmliga Jo Daems, die reeds in 1985 tot commissielid was benoemd en in 1990 het voorzitterschap van René Adams overnam, zetelde tot in 1997.

Nadat Hugo Weckx (CVP) in 1992 het ministerie van Cultuur overnam van Dewael, voerde hij het fonds Film in Vlaanderen in (zie 5.5.2). De “Selectiecommissie voor Culturele Films” werd herdoopt tot de “Vlaamse Audiovisuele Selectiecommissie”, maar dit veranderde niets aan de commissiesamenstelling, noch aan de commissiewerking. Door het samenvoegen van de middelen uit Cultuur en Economie eiste Vlaams minister van Economie Luc Van den Brande (CVP) wel dat er ook enkele mensen uit de economische sector zouden bijkomen.¹⁰⁴ Dit werden Godfried Van de Perre en Anne Rocourt, maar ook *De Morgen*-journalist Jan Temmerman vervoegde de commissie. Nog steeds moest men bij de samenstelling van de filmcommissie rekening houden met het cultuurpact, waardoor er vanaf 1993 ook een Vlaams Blok-vertegenwoordiger in de commissie zetelde. Aanvankelijk was dit Oswald Kielemoes, maar reeds na een jaar werd hij vervangen door de zanger en televisiemaker Jef Elbers. Na hem volgden nog Tine Van Winkel en Annemie Peeters-Muyshondt, allen mensen die een actieve rol speelden binnen de partijpolitieke werking van het Vlaams Blok. Deze directe betrokkenheid bij een politieke partij was eerder uitzonderlijk voor de filmcommissie, hoewel dit (in mindere mate) ook het geval was voor de twee laatste voorzitters van de commissie, Mario Verstraete (als PS-militant en -functionaris) en Guy Mateusen (als hoofdredacteur bij de Christendemocratische Omroepstichting).¹⁰⁵ De meeste commissieleden waren echter slechts oppervlakkig of in zeer geringe mate gelinkt aan een ruimere politiek-ideologische strekking. Waar het cultuurpact sowieso al altijd vrij moeilijk toepasbaar was in de Vlaamse filmsector, kwam het in de algemene aanwending ervan wel vaker voor dat men de inhoudelijke expertise belangrijker achtte dan de zuilgebondenheid. Bovendien vonden partijen het soms ook nuttig om hun ruimdenkendheid te demonstreren.¹⁰⁶

¹⁰³ De continuïteit onder de commissies Van Liempt en Danckaert, van 1964 tot 1983, was evenwel nog een stuk groter.

¹⁰⁴ Archief Vlaams Parlement, Handelingen Vlaamse Raad nr. 16, 15 december 1993, p. 504; Hugo Weckx, interview met de auteur, Brussel, 7 oktober 2013.

¹⁰⁵ Voor de exacte samenstelling van de filmcommissie en hun “kleur” in het kader van het cultuurpact, zie bijlagen 2.

¹⁰⁶ Door de ontzuiling en de groeiende ideologische onverschilligheid werd het cultuurpact in de jaren 1980 en 1990 ook steeds vaker bekritiseerd als verstarrend, achterhaald en bureaucratisch. Er gingen dan ook reeds vele stemmen op om deze wetgeving af te schaffen, maar tot op heden blijft het cultuurpact in werking (Elst, 2011, pp. 45-46).

Bij Weckx' aantreden als minister van Cultuur in 1992 verhuisde de bevoegdheid film van de afdeling Cultuur naar het net opgerichte bestuur Media binnen het departement Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur van de Vlaamse overheid. In 1995 kwamen de Mediabevoegdheden terecht bij Eric Van Rompuy (CVP), die als minister ook de Economie-, KMO- en Landbouwportefeuilles beheerde. Hierdoor werd het selectief filmbeleid voor het eerst sinds haar ontstaan in 1964 onttrokken aan het ministerie van Cultuur. Dit bleef aanvankelijk ook het geval toen Dirk Van Mechelen (PVV) in 1999 minister van Economie, Ruimtelijke Ordening en Media werd. Tezelfdertijd ijverde de nieuwe minister van Cultuur Bert Anciaux (Spirit) er echter voor om de filmbevoegdheden terug van Media naar Cultuur te verhuizen, wat hem in de zomer van 2001 ook lukte. In wat volgt gaan we dieper in op dit structurele kader waarbinnen het filmbeleid zich verder ontwikkelde. Nu reeds mag het echter duidelijk zijn dat de diverse ministeriële, partijpolitieke en departementale veranderingen in de jaren 1980 en voornamelijk vanaf de jaren 1990 in contrast staan met politieke continuïteit in de jaren 1960 en 1970, toen het filmbeleid doorlopend werd aangestuurd door een christendemocratische minister van Cultuur.

5.4.2 Een liberale wind

Toen de liberalen het ministerie van Cultuur aan het begin van de jaren 1980 overnamen, werd het markteconomische denken in het cultuurbeleid sterk aangewakkerd. Binnen het filmbeleid werden voornamelijk de financiering van films en het overheidsaandeel hierin grondig herbekeken. Zo kwam onder minister Karel Poma de focus veel sterker te liggen op het aantrekken van private en buitenlandse investeringen voor de Vlaamse filmproductie. Net zoals in zijn ruimer cultuurbeleid wilde Poma inzetten op het inschakelen van de privésector voor sponsoring van de filmsector.¹⁰⁷ Dit lukte gedeeltelijk, maar leidde ook soms tot overmatige sponsoring, zoals de *Danone*-vrachtwagen die te pas en te onpas in beeld verscheen in een film als *Zware jongens* (1984, Robbe De Hert).¹⁰⁸ Hier kwam heel wat kritiek op, waardoor Poma's opvolger Patrick Dewael terughoudender stond tegenover sponsoring. Naar het voorbeeld van landen als Canada, Australië en West-Duitsland keek hij eerder in de richting van een tax shelter systeem.¹⁰⁹ Ook Poma had de piste van het fiscaal stimuleren van private investeringen in de filmsector reeds bestudeerd. De audiovisuele sector stond hier bij monde van de Belgische Vereniging voor Film- en Televisie Auteurs initieel positief tegenover, maar toen bleek dat de tax shelter er slechts ten koste van het detaxatiestelsel zou komen, verenigden acht cinematografische beroepsverenigingen

¹⁰⁷ Zie bv. Archief Vlaams Parlement, Zitting 1984-1985, stuk 8, nr. 9, verslag over de bespreking van de ontwerpbegroting voor 1984 in de commissie voor het cultureel patrimonium, p. 2. Zie ook Segers (1998).

¹⁰⁸ Deze *Danone*-vrachtwagen groeide zowat uit tot de *running gag* van het Vlaamse sponsoravontuur uit (Marc Holthof, 1990). Hetzelfde gold voor de drankenreclames in *Springen* (1985, Jean-Pierre Dedecker) (Butstraen, 1988, p. 124).

¹⁰⁹ Archief Vlaams parlement, Ontwerp van decreet houdende de begroting van de Vlaamse Gemeenschap voor het begrotingsjaar 1986, Verslag namens de Commissie voor Financiën en Begroting, p. 46, 9 juni 1986.

zich in een “Aktiecomité van de Belgische Filmsector” om aan de alarmbel te trekken (JDZ, 1986; "Sint-Annaplan geeft onze film de doodsteek," 1986; Temmerman, 1986a; "Vlaamse filmers tevreden over tax shelter-plan," 1985). Dit verzet, in combinatie met het feit dat het opzetten van een dergelijke fiscale maatregel buiten de bevoegdheid lag van de minister van Cultuur, zorgde ervoor dat het tax shelterplan op de lange baan werd geschoven. Nadat het ook in de jaren 1990 blijvend naar voren werd geschoven als een belangrijke economische impuls mogelijkheid voor de filmindustrie in België, trad de federale tax shelter pas in 2003 in werking, onder minister van Financiën Didier Reynders (MR).

Een belangrijke maatregel die minister Poma invoerde om de filmproductiesector te dwingen om meer private investeringen te zoeken, was het verminderen van de maximumtoelage per film, onder het motto “meer films voor minder geld”. Een eerste film kon voortaan nog voor 80% van het totale filmbudget aan overheidssteun ontvangen (een daling van 10%), een tweede en volgende langspeelfilm voor maximum twee derde (voorheen was dit ook reeds de richtlijn, maar deze werd vaak overschreden). De grootste verandering zat hem echter in de regeling voor coproducties, die voortaan nog slechts voor één derde konden gefinancierd worden via een overheidstoelage. Gezien het Vlaamse filmproductiegebeuren in de loop van de jaren 1980 gekenmerkt werd door een groeiend belang van de coproductiestructuur, was de impact van deze maatregel navenant. Poma’s maatregelen waren immers ook gericht op het aantrekken van meer buitenlandse investeerders en coproducenten voor Vlaamse films. De groeiende neiging om over de grenzen heen te kijken om middelen te vinden, paste binnen de opkomst van Europese coproducties en steunprogramma’s (Henning & Alpar, 2005, pp. 232-233).¹¹⁰ Ook Dewael onderschreef deze internationaliseringstendens (voornamelijk in een Europese context) en zette er zelfs nog sterker op in. Dit vertaalde zich bijvoorbeeld in het feit dat Vlaanderen eind de jaren 1980 bij de start van Eurimages, het coproductiesteunfonds van de Raad van Europa, een van de eerste deelnemers was.¹¹¹ De

¹¹⁰ Een van de vroegste teruggevonden referentie naar een Vlaamse participatie inzake de Europese filmontwikkelingen was het colloquium “Film en Staat” te Lissabon op 14, 15 en 16 juni 1978, ingericht door de commissie “Cultuur en Opvoeding” van de parlementaire assemblee van de Raad van Europa (UA, AJVL, Synthetisch verslag over het colloquium “Film en Staat”, 20 juni 1978). De Vlaamse vertegenwoordigers waren Harry Kümel en Joz Van Liempt, plus nog een aantal politici. Ervoor waren er op initiatief van de Europese Economische gemeenschap wel reeds geregeld bijeenkomsten van experts geweest. In 1984 vond een belangrijke stap op dit vlak plaats door de publicatie van het document “Bevordering en ontwikkeling van een Europese programma-industrie: studie over een systeem van steunverlening aan film- en televisieproducties” door de Commissie van de Europese Gemeenschappen (UA, AJVL, Bevordering en ontwikkeling van een Europese programma-industrie: studie over een systeem van steunverlening aan film- en televisieproducties, Commissie van de Europese Gemeenschappen, 16 november 1984).

¹¹¹ Eurimages is vandaag nog steeds in werking en verleent naast steun aan de realisatie van Europese coproducties ook steun aan de distributie en vertoning van Europese films. Zie ook De Vinck (2009).

Vlaamse gemeenschap was ook van bij het begin betrokken bij andere initiatieven zoals het MEDIA-programma, Audiovisual Eureka en het European Audiovisual Observatory.¹¹²

Naast de mogelijkheden, zag men echter ook de gevaren van internationalisering in. Parallel aan de steeds meer internationaal opgezette producties kwam immers ook het fenomeen van de zogenaamde “Europuddings” op, Europese coproducties waarbij de uiteindelijke filmtekst als een artificiële mengelmoes van allerlei nationaliteiten overkomt (Jäckel, 1996, p. 89). Bovendien waren deze films, bedoeld om de Hollywoodhegemonie in Europa te doorbreken, vaak ook markteconomische zorgenkinderen die sterk afhankelijk bleven van diverse subsidiekanalen. Bergfelder (2000, p. 140) geeft aan dat de pan-Europese initiatieven uiteindelijk vaak zorgden voor een sterker pleidooi voor “the national specificity of filmic texts, and reinforced an emphasis on culturally and nationally defined film industries”. Ook in Vlaanderen werden de internationaliseringstendenzen dan wel binnen de constructie van een Vlaamse cinema opgenomen, de eigenheid van die Vlaamse cinema stond nog steeds voorop (hoewel deze eigenheid nooit expliciet gedefinieerd werd). Volgens een visienota van de filmcommissie in 1986 diende het filmbeleid ervoor te zorgen dat “de Vlaamse film zich kan ontwikkelen met een eigen identiteit en zich een plaats [kan] verwerven op de (wereld)markt”.¹¹³ Ook minister Dewael wilde wel sterk inzetten Europese partnerschappen, maar “zonder kolonisatie van onze culturele eigenheid”.¹¹⁴ Consequent aan zijn internationale gerichtheid, hield Dewael (1986, p. 5) er echter een veel ruimere opvatting over een Vlaamse cinema op na dan de vorige cultuurministers:

“Het begrip ‘Vlaamse film’ dient opnieuw onderzocht te worden. (...) Waarom zou een film naar een verhaal van een Japans auteur (...) met een internationale cast, in de Engelse taal, gedraaid in Vlaanderen en met een Vlaamse regisseur en producent, geen Vlaamse film mogen zijn?”

Dewael (1991, p. 116) ijverde ervoor het begrip “Vlaamse film” te vervangen door “films uit Vlaanderen” om op die manier te ontsnappen aan een al te eng keurslijf met een primordiale rol voor de Nederlandse taal. Om te oordelen of een film al dan niet Vlaams was, en dus aanspraak kon maken op een overheidstoelage, stelde Dewael een puntensysteem voor dat bepaalde of een film al dan niet tot de

¹¹² Audiovisual Eureka was gericht op het dynamischer maken van de Europese audiovisuele markt en werd in 2002 stopgezet. Het MEDIA-programma (het ondersteuningsfonds van de Europese Unie, sterk gericht op training, ontwikkeling en distributie) en het European Audiovisual Observatory (dat instaat voor het verzamelen en verspreiden van informatie over de Europese audiovisuele sector) bestaan tot op vandaag. Voor een kritische tot eurosceptische bespreking van de Europese ondersteuningsprogramma’s, zie Dale (1997).

¹¹³ RAB, V14, nr. 23, Nota van René Adams aan Patrick Dewael, 8 oktober 1986.

¹¹⁴ RAB, V14, nr. 26, Voorstel Patrick Dewael met betrekking tot de totstandkoming van een Filmproductiefonds, 1989.

Vlaamse Gemeenschap behoorde.¹¹⁵ Een dergelijk systeem bood volgens Dewael een uitweg “in deze – soms wel bizarre – discussie (...) over het al dan niet ‘Vlaamse karakter’ van een film”.¹¹⁶ Door het vroegtijdig afvoeren van de filmbeleidshervormingsplannen van Dewael en minister van Economische Zaken Norbert De Batselier (PS) kwam hier echter niets van terecht (zie 5.5.1). Bovendien werd deze ruimere visie op de identiteit van de Vlaamse cinema lang niet door alle relevante politieke actoren onderschreven. Zo hield De Batselier (in Temmerman, 1989a) er een meer traditionele visie op na, waarbij hij pleitte voor “eigen Vlaamse films met eigen mensen in onze eigen taal”.

De sterkere internationale gerichtheid liet zich ook voelen op het vlak van promotie voor de Vlaamse film. Bij de vertoning van *De Vlaschaard* (1983, Jan Gruyaert) op het filmfestival van Berlijn werd minister Poma geconfronteerd met de afwezigheid van Unibel, die de volledige Belgische filmproductiesector diende te promoten. Hierop nam hij het initiatief om een aparte organisatie voor de Vlaamse film in het buitenland in te richten (Poma, 1983, p. 45). Dit werd “Film in Flanders” of “Film in Vlaanderen”, dat door een private firma gerund werd, maar voor haar werking van subsidies van de minister kon genieten. Terwijl Unibel intussen actief bleef, zette Poma sterk in op een regionalisering van de promotie van de Vlaamse film naar het buitenland “omdat op dit ogenblik de film de cultuur van onze gemeenschap beter uitdraagt dan welke andere kunsttak ook”.¹¹⁷ Het belang dat Poma hechtte aan de internationale uitstraling van de Vlaamse film, en dus van Vlaanderen als een bloeiende gemeenschap, werd gedeeld door minister Dewael. Hij maakte in 1990 de oprichting van “Flanders Image” mogelijk, de promotiecel voor de Vlaamse film die tot op vandaag functioneert (sinds 2003 onder de vleugels van het VAF). Hiermee werd de promotie van de Vlaamse film definitief onttrokken aan een Belgisch kader, waar het volgens toenmalig kabinetsmedewerker Luc Jansegers uiteindelijk om draaide: “De grond van het verhaal was dat men zich niet herkende in de Belgische structuur.”¹¹⁸ Van nu af aan promootte men “Films from the Flemish Community”, zoals de titel van de brochure van Flanders Image op het filmfestival van Cannes in 1990 liet verstaan.¹¹⁹ Het nationale identiteitsgegeven werd nu ook binnen een internationaal markteconomisch perspectief geplaatst. Higson (2000b, p. 69) stelt in dit verband dat “[t]o promote films in terms of their national identity is also to secure a prominent collective profile for them (...), a means of selling those films by giving them a distinctive brand name”. Waar in de politieke

¹¹⁵ Een dergelijk puntensysteem werd reeds toegepast bij de bepaling van de detaxatiesteun (M. Verstraete, 1989).

¹¹⁶ RAB, V14, nr. 26, Voorstel Patrick Dewael met betrekking tot de totstandkoming van een Filmproductiefonds, 1989. Concreet zag de puntenverdeling er als volgt uit: scenarioschrijver (15), regisseur (20), technische ploeg (10), hoofdrollen (20), bijrollen (10), producent (10), plaats van opname (10), muzikale score (5). Indien een project 50 of meer punten behaalde kon het aanspraak maken op maximum 20 miljoen BEF steun, bij minder dan 50 punten was dit maximum 10 miljoen BEF.

¹¹⁷ Archief Vlaams Parlement, Zitting 1983-1984, stuk 8, nr 3, 27 januari 1984, p. 81

¹¹⁸ Luc Jansegers, interview met de auteur, Brussel 4 december 2013.

¹¹⁹ RAB, V14, CV, 16 mei 1990.

beleidsvisie vòòr het kantelmoment aan het begin van de jaren 1980 het filmmedium voornamelijk in functie stond van het opvoedende aspect en het stimuleren van een Vlaamse identiteit, en dus sterk gericht was op het Vlaamse publiek, groeide nu ook de bezorgdheid over het buitenlandse publiek. Deze evolutie zette zich ook in de jaren 1990 sterk door (zie 5.4.4).

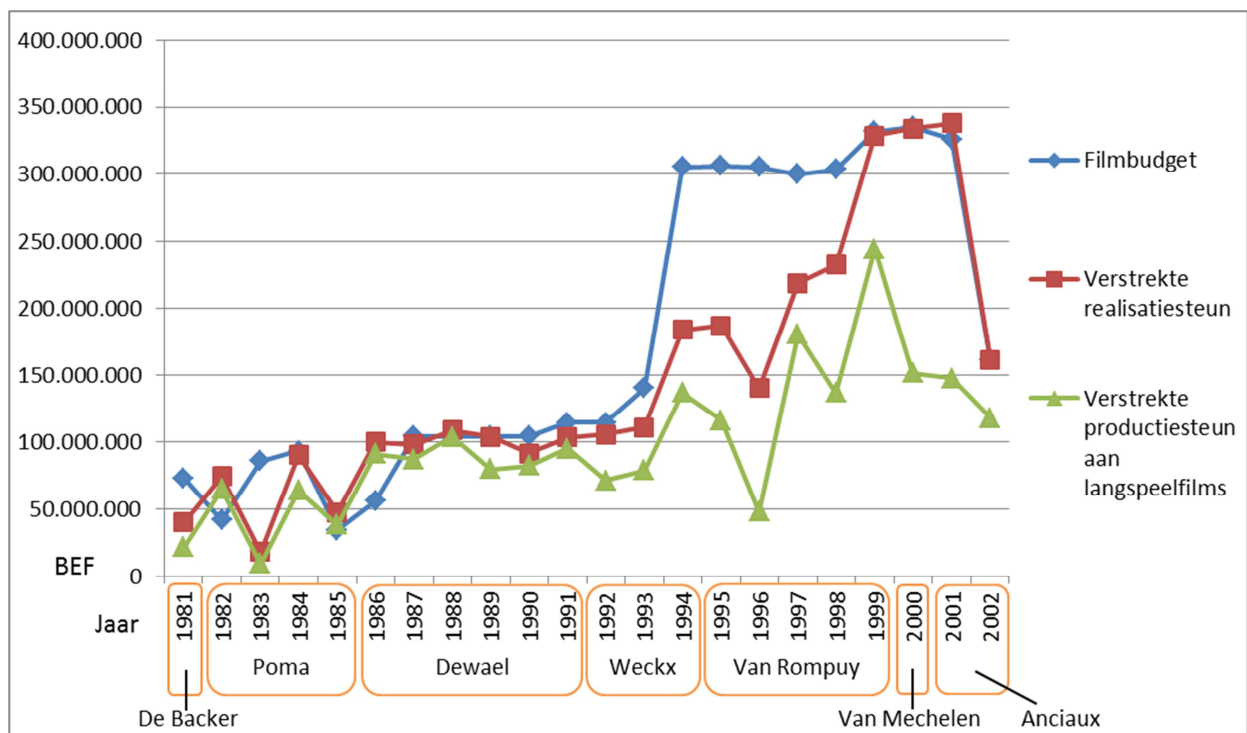
De beleidskeuze om meer op het private en buitenlandse initiatief te focussen had uiteraard ook te maken met de precaire economische omstandigheden aan het begin van de jaren 1980. Zo blijkt uit Figuur 7 dat Poma het filmbudget in 1982 bijvoorbeeld met 43% verlaagde tot 41,7 miljoen BEF (het jaar nadien steeg dit wel opnieuw tot 85,5 miljoen BEF).¹²⁰ Daarnaast dient men er rekening mee te houden dat het filmbeleid in Vlaanderen zich niet in een vacuüm voltrok en dat soortgelijke maatregelen ingang vonden in diverse Europese landen. In het Verenigd Koninkrijk werd begin de jaren 1980 bijvoorbeeld ook de financiële structuur van het British Film Institute (BFI) veranderd door actief op zoek te gaan naar private sponsoring (Nowell-Smith, 2012). Meer algemeen was er gedurende de jaren 1980 ook een algemene liberalisering en deregulering van het audiovisuele landschap, waarbij een grotere rol werd weggelegd voor het private initiatief. Naast de komst van regionale omroepen werd dit in Vlaanderen het meest opvallend geïllustreerd door de start van de private omroep VTM in 1989.

De nieuwe beleidsmaatregelen van de liberale ministers bleven niet van kritiek gevrijwaard. Er waren immers diverse filmprojecten die initieel overheidssteun binnenrijfden, maar vertraging opliepen of uiteindelijk zelfs niet van de grond geraakten doordat zij de nodige private middelen niet konden vinden (Rosseels, 1987; Temmerman, 1985; "Vlaamse filmsubsidie '89 en '90," 1991).¹²¹ Dit was voornamelijk het geval voor projecten met eerder culturele dan commerciële aspiraties, zoals *Het anagram van de wereld*, naar het gelijknamige debuut (1984) van de schrijver-diplomaat Herman Portocarero, en Harry Kümel's bewerking van Hugo Claus' theatermonoloog *Gilles!* (1988). Hierdoor ontstonden er overschotten op het overheidsbudget voor film, wat er in 1985 bijvoorbeeld toe leidde dat 20 miljoen BEF van het filmbudget overgeheveld werd naar de begroting van het "Jaar van de Muziek". Dit verklaart het dipje in 1985 in de grafiek (zie Figuur 7). De terugval van de verstrekte steun in 1983 had dan weer een andere reden, met name de staking van de commissieactiviteiten, maar hier komen we dadelijk op terug.

¹²⁰ RAB, V14, CV, 4 februari 1983. Hierbij dient evenwel opgemerkt dat het niet-gebruikte budget van 1981 overgeheveld werd naar het jaarbudget van 1982, wat verklaart waarom de verstrekte steun groter was dan het voorziene filmbudget. Zie ook: Archief Vlaams Parlement, Zitting 1981-1982, stuk 8, Ontwerp van decreet houdende de begroting van de Vlaamse Gemeenschap voor het begrotingsjaar 1982, Verslag namens de Commissie voor Financiën en Begroting uitgebracht door de heer F. Vermeiren, 8 juni 1982, p. 61.

¹²¹ Dit had minister Poma oorspronkelijk net willen voorkomen door het systeem om te draaien. In plaats van eerst geld van de overheid te krijgen en dan de rest van de middelen te zoeken, zouden de producenten al op voorhand een deel van het budget moeten kunnen voorleggen, wat de leefbaarheid van het project zou bewijzen. Dit plan stootte echter op te veel weerstand en werd uiteindelijk niet ingevoerd.

1996 was een gelijkaardig faliekant jaar voor de Vlaamse filmproductie: ondanks de steuntoezegging voor diverse projecten, kregen verschillende van deze films hun financiering niet rond. De geadviseerde subsidies konden niet gehonoreerd worden en bijgevolg vloeide er een overschot van ongeveer 90 miljoen BEF terug naar de schatkist, terwijl de algemene kritiek op de ontoereikendheid van het filmbudget consequent aanhield.¹²² De Vlaamse Filmproducentenbond hekelde deze cynische paradox en riep nogmaals op tot een structurele aanpassing van het filmbeleid.¹²³



Figuur 7: Beschikbaar filmbudget en werkelijk verstrekte steun per jaar (1982-2002)*

Bron: eigen dataverzameling.

* Voor de exacte bedragen, zie Tabel 15 in bijlage 3.

5.4.3 Blijvend belang van het Vlaamse *audiovisuele* beleid

Het mag duidelijk zijn dat ondanks de inspanningen om meer private investeringen aan te trekken, de Vlaamse langspeelfilmproductie in de jaren 1980 en 1990 over het algemeen sterk afhankelijk bleef van overheidssteun. Een evolutie die zich wel wist door te zetten was de internationalisering van het Vlaamse

¹²² Zo sloot de commissie eind 1987 - begin 1988 diverse vergaderingen af met de vraag aan de minister "om de nodige kredieten te vinden om de goedgekeurde projecten te subsidiëren" (RAB, V14, CV, 26 februari 1988). Zie ook Stijn Coninx' pleidooi voor meer middelen in Pede (1993).

¹²³ RAB, V14, nr. 71, Brief van de Vlaamse Filmproducentenbond aan de voorzitter van de VAS, 28 februari 1997. De gemiddelde productiesteun was van 13 miljoen BEF in de jaren 1980 gestegen tot 20 miljoen BEF in de jaren 1990.

filmproductiegebeuren, zowel onder impuls van Vlaamse en Europese overheden als door algemene ontwikkelingen in de Europese filmsector. Zeker naar het eind van de jaren 1980 en in de loop van de jaren 1990 werden er steeds meer coproductieprojecten opgezet (we komen hier onder punt 6.1 uitgebreider op terug). Bovendien werden deze projecten steeds groter, met meer partnerlanden en hogere budgetten. Dit had een sterke impact op het gemiddelde productiebudget van een majoritair Vlaamse langspeelfilm. Zoals Tabel 5 aangeeft, steeg dit van een kleine 30 miljoen BEF in de jaren 1980 tot ongeveer 70 miljoen BEF in de jaren 1990, met een uitschieter in 1998 door de productiekost van 360 miljoen BEF voor de Damiaanfilm *Molokai* (1999, Paul Cox).

De buitenlandse investeringen (die overigens vaak voor een substantieel deel uit overheidsgelden uit andere regio's of landen bestonden) verklaren dan ook dat het aandeel van de Vlaamse filmsubsidie in het totale financieringsplan van langspeelfilms afnam van gemiddeld 58% in de periode voor het kantelmoment aan het begin van de jaren 1980 tot 37% in de periode erna. Wanneer we echter enkel kijken naar het Vlaamse aandeel in de financiering van de films, bleek de subsidie gemiddeld nog steeds meer dan de helft uit te maken. In 2002, het laatste jaar waarop de voorliggende studie betrekking heeft, stonden de subsidies vanwege het ministerie van Cultuur bijvoorbeeld in voor 52% van het Vlaamse aandeel in de productiebudgetten in dat jaar. Dit percentage loopt op tot 63% wanneer ook de steun van de VRT, de Nationale Loterij en andere ministeries in rekening wordt gebracht.¹²⁴ Net zoals voorheen bleef de overheidssteun met andere woorden van vitaal belang voor de Vlaamse filmproductiesector. Dit bleek overigens ook uit het feit dat in de laatste tien jaar van de onderzoeksperiode slechts 5 van de 53 uitgekomen majoritair Vlaamse langspeelfilms zonder subsidie tot stand kwamen.¹²⁵

¹²⁴ Bovendien zitten hier de zogenaamde premies op basis van de bruto-zaalontvangsten (zie 5.5.2) nog niet in berekend, waardoor de totale overheidssteun nog groter was.

¹²⁵ Naast *Blue Belgium* (2000, Rob Van Eyck) waren dit de Studio 100 film *Plop: de kabouterschat* (1999, Bart Van Leemputten), de low budgetfilm *Les enfants de l'amour* (2001, Geoffrey Enthoven), de experimentele film *Welp* (2002, Frank Theys) en het amateurproject *Toothpick* (2002, R. Kan Albay). Via de premie op basis van de bruto-zaalontvangsten konden de meeste van deze films echter toch ook van Vlaamse overheidssteun genieten.

Jaar	Verstrekte steun* (in BEF)	Productie-toelagen	Gemiddelde productie-steun (in BEF)	Gemiddeld filmbudget** (in BEF)	Gemiddelde steun*/budget**	Releases gesteunde films	Totaal aantal releases
1981	21.577.146	2	10.788.573	21.147.352	46%	3	3
1982	62.047.301	5	12.409.460	30.970.882	82%	3	4
1983	9.107.992	1	6.500.000	22.000.000	30%	4	6
1984	63.377.744	4	11.132.436	18.920.237	59%	3	4
1985	38.000.000	2	10.500.000	24.093.250	45%	4	4
1986	91.033.851	7	11.785.923	24.526.382	53%	4	6
1987	87.100.000	4	14.225.000	42.118.000	34%	5	6
1988	103.700.000	4	25.550.000	44.252.281	39%	4	5
1989	79.600.000	3	15.333.333	26.651.419	52%	5	6
1990	81.875.105	5	16.750.021	62.974.049	28%	2	3
1991	94.900.000	5	11.920.000	77.029.248	16%	2	5
1992	70.900.000	2	8.100.000	77.792.130	26%	3	5
1993	78.725.000	3	15.241.667	38.017.148	40%	1	1
1994	136.647.305	5	17.426.656	78.310.945	22%	5	5
1995	116.000.000	5	18.800.000	77.996.366	26%	4	4
1996	47.800.000	1	20.000.000	77.792.130	26%	5	5
1997	180.695.000	5	21.000.000	62.950.703	35%	3	3
1998	136.647.305	4	23.325.000	143.522.798	18%	4	4
1999	244.325.000	10	18.692.500	52.854.563	40%	7	8
2000	151.495.000	6	22.749.167	79.020.286	30%	8	9
2001	147.650.000	6	17.583.333	49.325.429	36%	4	5
2002	117.836.821	2	25.000.000	51.854.462	49%	7	9

Tabel 5: Subsidiegegevens voor majoritair Vlaamse langspeelfilms, 1983-2002

Bron: eigen dataverzameling.

* Naast productiesteun werd hier ook steun voor pre- en postproductie in rekening gebracht.

** Voor enkele films werd het totale productiebudget niet teruggevonden, deze films werden dan ook niet in de berekeningen opgenomen.

Intussen was er een iets grotere continuïteit in de gesubsidieerde Vlaamse filmproductie ontstaan. Waar tot begin de jaren 1980 gemiddeld 2,5 productietoelagen per jaar werden verdeeld aan majoritair Vlaamse langspeelfilms, was dit in de periode 1983-2002 gestegen tot iets meer dan 4. Op het vlak van de totale overheidsbudgetten en -bestedingen voor film valt bij het bekijken van Figuur 7 meteen de grote stijging van het filmbudget in 1994 op, na een relatief constante periode sinds de tweede helft van de jaren 1980. Dit kwam door de oprichting van het fonds Film in Vlaanderen door ministers Hugo Weckx (CVP) en Luc Van den Brande (CVP) (zie 5.5.2), waarmee de sinds lang beloofde samenvoeging van de middelen

van het ministerie van Economische Zaken (104 miljoen BEF)¹²⁶ en het ministerie van Cultuur (147,5 miljoen BEF) plaatsvond. Dit totaalbudget werd bovendien verhoogd tot ongeveer 300 miljoen BEF.¹²⁷ Uit deze middelen dienden nu ook wel de premie op basis van de bruto-zaalontvangsten (de vervanger van de detaxatie, die ervoor niet in de cijfers mee berekend zat) en diverse andere filmgerelateerde overheidstussenkomsten bekostigd worden, maar de impact op de verstrekte productiesteun was toch navenant: van 111 miljoen BEF in 1993 naar 184 miljoen BEF in 1994. Onder impuls van minister Eric Van Rompuy (CVP) werd de productiesteun opgevoerd tot ongeveer 330 miljoen BEF in 1999. Het grootste deel hiervan bleef gereserveerd voor langspeelfilms, waar sinds het begin van de jaren 1980 nog steeds bijna driekwart van de totale productiesteun naartoe ging.

In de laatste jaren van de onderzoeksperiode nam het gewicht van de langspeelfilms echter af door de beleidskeuze van minister Dirk Van Mechelen (VLD) om ook sterk op de ondersteuning van televisiefictie in te zetten.¹²⁸ Zo kregen series als *Team spirit – de serie* (2003, Christophe Van Rompaey & Jan Verheyen), *Stille waters* (2001, Mark De Geest & Frank Van Mechelen) en *Matroesjka's* (2005, Guy Goossens & Mark Punt) respectievelijk 25, 73,7 en 75 miljoen BEF productiesteun vanuit het fonds Film in Vlaanderen. De steun aan televisieseries was reeds in 1994 mogelijk gemaakt door Hugo Weckx, maar Van Mechelen bouwde hier een apart systeem voor uit dat bekend stond als “een frank voor een frank”. Dit hield in dat 100 miljoen BEF subsidie voorbehouden werd voor televisiefictie (in principe 50/50 verdeeld over de VRT en de VTM) en dat voor iedere frank subsidie, de televisieomroep zelf ook een frank diende te investeren. Op die manier wilde de minister niet alleen de samenwerking tussen de omroepen en de filmsector nieuw leven inblazen, hij wilde tevens een stevige audiovisuele dramabasis uitbouwen, waar de langspeelfilmsector mee de vruchten van zou kunnen plukken.¹²⁹ De sector zelf toonde zich echter eerder argwanend, voornamelijk omdat er op die manier in de eerste plaats geld van het filmbudget naar televisie ging, in plaats van omgekeerd (Bonte, 2000). Ook de filmcommissie had haar bedenkingen over de steun aan wat in principe meer kwalitatieve televisiefictie zou moeten zijn. Zij vroeg zich af of de omroepen deze producties niet sowieso zouden maken en of de subsidiëring dus wel essentieel was. Bovendien stelde de commissie zich vragen over de “kwalitatieve en filmische

¹²⁶ De laatste jaren was dit budget telkens slechts voor ongeveer de helft opgebruikt, waardoor men in de nieuwe constellatie de voorziene gelden beter hoopte te kunnen benutten (UA, AJVL, Tweede hoorzitting beeldindustrie, Toespraak Luc Van den Brande, Een nieuw Vlaams beleid inzake audiovisuele produkties, 26 oktober 1993).

¹²⁷ Dit extra geld kwam echter deels van posten zoals Externe Betrekkingen, die ervoor reeds de Vlaamse film ten goede kwamen (Everaerts, 2000, p. 83).

¹²⁸ De rechtstreekse impact van de extra steun aan televisiefictie zorgde er in 2000 bijvoorbeeld voor dat de langspeelfilm haar vooropgesteld bestedingsbudget met 14% zag slinken van 237 naar 204 miljoen BEF.

¹²⁹ Archief Vlaams Parlement, Zitting 1999-2000, nr. 48, Handelingen Plenaire vergadering Vlaams Parlement, pp. 29-58, 28 maart 2000. Ter inspiratie voor deze stimuleringsmaatregelen voor televisiefictie verwees Van Mechelen onder andere naar *LolaMoviola*, een Nederlands format waarbinnen televisiefilms tot stand kwamen en waarnaar in Vlaanderen dikwijls met enige jaloezie verwezen werd (K. Demasure, 2000).

méérwaarde” van deze projecten.¹³⁰ Los van deze kritische bemerkingen is het echter ontegensprekelijk zo dat naar het einde van de jaren 1990 en voornamelijk vanaf het nieuwe millennium het filmbeleid meer en meer evolueerde richting een *audiovisueel* beleid. Behalve voor televisieomroepen kwam er hierbij ook aandacht voor vormen van nieuwe media (video, cd-rom, games ...). Dit is een evolutie die tot op vandaag doorloopt, getuige hiervan bijvoorbeeld de naamgeving en onderverdeling van het Vlaams Audiovisueel Fonds, waaronder naast het Filmfonds ook het Mediafonds (voor televisieproducties) en het Gamefonds vallen. Ondanks deze diversifiëring is de langspeelfilm tot nog toe echter steeds het boegbeeld van het audiovisueel beleid gebleven, zowel qua prestige als op budgettair vlak.

5.4.4 Een tweeslachtig versus tweesporenbeleid

We wezen er reeds op dat de liberale beleidsmaatregelen ervoor zorgden dat heel wat films moeilijk hun financiële plaatje rondkregen (zie 5.4.2). Films die er beter in slaagden private middelen te vinden, behoorden vaak tot de meer populaire filmgenres. Dit lag ook in Poma's bedoeling, hij ging immers uit van de stelling dat indien een project

“een of meer co-producenten vond en een gelijkaardig bedrag aan sponsoring, de film zeker aan de voorwaarden voor commercieel succes zou voldoen. Want dat is toch de bedoeling, dat een film in de eerste plaats door het publiek wordt bekeken om hem naar waarde te kunnen schatten.”¹³¹

Hoewel de bezorgdheid om het publieksbereik van de gesteunde films altijd al min of meer aanwezig was in het beleidsdiscours, mag het duidelijk zijn dat onder Poma de economische en commerciële benadering zwaarder doorwoog dan (zoals ervoor) de culturele. De nieuwe beleidsvisie en -maatregelen van Poma leidden tot heel wat protest, zowel in de film- als in de ruimere cultuursector (zie bv. Figuur 8).¹³² De sector werd in haar kritiek bijgetreden door de filmcommissie, die in de *Vooruit* (Temmerman, 1983a, p. 5) sprak over “de afbraakpolitiek van minister Poma t.o.v. de creatieve filmbeoefening”. Bovendien hekelde de commissie haar geringe betrokkenheid bij de voorbereiding van het beleid en het feit dat Poma enkele steunadviezen naast zich had neergelegd. De relatie tussen de minister en de filmcommissie verzuurde volledig, wat tot uiting kwam in verscheidene moties. Begin februari 1983 escaleerde het geschil tot een staking onder leiding van commissievoorzitter Frits Danckaert.¹³³

¹³⁰ RAB, V14, CV, 28 november 2000.

¹³¹ Karel Poma, persoonlijke documentatie, overgemaakt aan de auteur op 1 februari 2013.

¹³² Een groep van filmmakers en -studenten organiseerde op 23 maart 1983 bv. een aparte betoging op het kabinet van de minister.

¹³³ Zie RAB, V14, CV, 7 juni 1983; 4 februari 1983. De staking en vervanging van de filmcommissie verklaart ook de geringe verstrekte filmtolagen in 1983, de commissiewerking lag toen immers meer dan een half jaar stil.



Figuur 8: Betoging van vertegenwoordigers uit de Vlaamse cultuursector op 20 april 1983*

Bron: *De Standaard*, 21 april 1983, voorpagina (fotograaf: B. Coecke).

* De betogers droegen een (film)guillotine mee als symbool voor het weinig zachtzinnige cultuurbeleid van minister Poma.

Hierop besloot minister Poma de filmcommissie te ontslaan en een nieuwe, hem gunstiger gezinde commissie te installeren. De ultieme macht van de minister, en daarmee de relativiteit van het statuut van de filmcommissie, werd hiermee pijnlijk duidelijk. Vanuit Poma's standpunt had het dispuut met de commissie, ondanks de imagoschade, voornamelijk positieve gevolgen:

“Als ze in staking gaan, dan schaffen we ze af. En we benoemen een nieuwe commissie die met de nieuwe criteria rekening zou houden. Er wordt een ander beleid ingevoerd. Men moet nu ook commercieel denken.”¹³⁴

Dat Poma in zijn opzet slaagde, blijkt uit een nota van de liberaal geïnspireerde René Adams, de nieuwe voorzitter van de filmcommissie: “Ook het grote publiek moet de drempel en vooroordeel ten opzichte van de Vlaamse film overwinnen. Films gericht op het grote publiek moeten zo nodig op steun kunnen

¹³⁴ Karel Poma, interview met de auteur, Wilrijk, 1 februari 2013.

rekenen.”¹³⁵ Economische en commerciële motieven traden dus steeds meer op de voorgrond, maar tegelijk bleef ook het voorheen dominante culturele aspect een belangrijk aandachtspunt voor de filmcommissie. Voornamelijk onder Dewael kwam de tweeledigheid van de filmbeleidsdoelstellingen sterk tot uiting. Naast publieksgerichte films pleitte Dewael (in Temmerman, 1986a) er immers ook voor om het overheidsgeld marktcorrigerend in te zetten, bijvoorbeeld voor debuut- en experimentele films: “Mijn taak moet er voornamelijk op gericht zijn die projecten te financieren, waar de private sector geen of minder belangstelling voor heeft.” In de loop van de jaren 1980 werd dus een cultureel-economisch tweesporenbeleid ingericht, maar de marktgerichte invalshoek nam hierbij wel een centrale plaats in (zie ook Biltreyst, 1989). In de woorden van kabinetsmedewerker Luc Jansegers werd het filmbeleid grotendeels beschouwd als “een financieringsvehikel”.¹³⁶ Dit was ook het geval voor het ruimere cultuurbeleid, een evolutie waar de sector niet altijd even gelukkig mee was. Een in 1988 opgerichte kunstenaarsvereniging “Raad voor de Kunst” protesteerde in dit verband tegen “de groeiende voorkeur van de overheid voor de kultuurindustrie ten nadele van de kunst als creatief gebeuren” (GVH, 1988).

Ook in de jaren 1990 werd het tweesporenbeleid aangehouden, met een min of meer gelijkwaardige plaats voor het culturele en het economische aspect. Na de elfjarige liberale dominantie van het cultuurbeleid benadrukte de nieuwe minister van Cultuur Hugo Weckx (CVP) nochtans tegen de commercialiseringstendens te willen ingaan. Specifiek in verband met het filmbeleid stelde hij dat ondanks het wegvallen van het culturele uit de naamgeving van de filmcommissie (van Selectiecommissie voor Culturele Films naar Vlaamse Audiovisuele Selectiecommissie), de culturele invalshoek de kern bleef van de overheidsopdracht (Dejonghe, 1993). Ook voor Weckx bleef het publieksbereik van een film echter een belangrijke maatstaf voor het welslagen van het filmbeleid. Bovendien werd hij geconfronteerd met een verander(en)d audiovisueel landschap (de commerciële omroep VTM speelde hierbij een beduidende rol), waarbinnen een markteconomische logica steeds belangrijker werd. Een belangrijk aspect hierbij was de onstuitbare internationalisering van het filmproductiegebeuren, waartegenover Weckx (1993, p. 20) een grotere voorzichtigheid aan de dag legde (zie 6.1.4.2). Ook coproducties met andere landen en regio's moesten immers liefst een zekere “eigenheid” handhaven, waarbij Weckx meermaals naar *Daens* (1992, Stijn Coninx) verwees.¹³⁷ Met een Oscarnominatie en 848.000 bioscoopbezoekers in Vlaanderen, gold *Daens* bovendien als een lichtend voorbeeld dat voor minister van Economie Luc Van den Brande bewees “dat kwaliteit en populariteit kunnen samengaan”.¹³⁸

¹³⁵ RAB, V14, nr. 23, Nota van de SCF, 8 oktober 1986.

¹³⁶ Luc Jansegers, interview met de auteur, Brussel, 4 december 2013.

¹³⁷ We komen verderop uitgebreider op *Daens* terug, zie 6.4.2.4.

¹³⁸ UA, AJVL, Tweede hoorzitting beeldindustrie, Toespraak Luc Van den Brande, Een nieuw Vlaams beleid inzake audiovisuele producties, 26 oktober 1993.

De waardering van de “eigenheid” van *Daens* wijst op de achterliggende motivatie voor de voorzichtigheid die Weckx aan de dag legde in verband met het Europese verhaal. De bezorgdheid over het Vlaamse karakter van de Vlaamse cinema vormde tevens een drijfveer voor het benadrukken van het culturele aspect binnen het filmbeleid. Weckx (1993, p. 20) beklemtoonde immers dat “de audiovisuele sektor een essentieel instrument voor de ontwikkeling van de cultuur en de eigenheid van een volk is en derhalve niet op louter economische gronden mag worden benaderd”. Het belang van de articulatie van een Vlaamse identiteit binnen het beleidsdiscours blijkt ook duidelijk uit een toespraak van minister Weckx tijdens de voorbereidingen van het fonds Film in Vlaanderen:

“Hoe kunnen we via steun aan scenario, script, onderzoek de eigen identiteit versterken? (...) Voor de middelen uit cultuur en economie worden samengebracht, lijkt het mij immers zeer belangrijk dat wij trachten te weten hoe de cultureel-artistieke aspecten en onze Vlaamse eigenheid blijvend kunnen worden gestimuleerd.”¹³⁹

Dit had ook zijn weerslag op de criteria die Weckx opstelde om te bepalen of een film al dan niet tot de Vlaamse Gemeenschap behoorde. In tegenstelling tot de richtlijnen die Dewael naar voren had geschoven (zie 5.4.2), behield Weckx de nadruk op het Nederlandstalige karakter van de films.¹⁴⁰

De vaak tegenstrijdige visie op film als cultureel en als economisch product verschafte de filmbeleidsbevoegdheid een onduidelijk en vaak verwarrend statuut. Zo verhuisde het filmbeleid in 1992 van Cultuur naar Media, dat toen binnen het departement Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur ingekapseld zat. Toen Eric Van Rompuy (CVP) in 1995 aantrad als minister van Economie, KMO, Landbouw en Media, leefde vaak de interpretatie dat film van Cultuur naar Economie verkast was. Naar de letter was dit echter niet het geval, gezien Van Rompuy bevoegd was voor het filmbeleid als minister van Media. Het filmbeleid was hierdoor wel voor het eerst volledig onttrokken aan het ministerie van Cultuur, en dat liet zich voelen in het beleidsdiscours. Na de hervorming van de openbare omroep (zie 5.5.3), waarbij Van Rompuy de nadruk had gelegd op de verruiming van het publieksbereik, hamerde hij er ook in zijn beleidsbrief “Film in Vlaanderen” meerdere malen op dat films “voor een groot publiek toegankelijk [moeten] zijn”.¹⁴¹ De minister (in Crols, 1998) liet zich verder ontvallen dat het

¹³⁹ RAB, V14, nr. 30, Toespraak Hugo Weckx, 4 februari 1993.

¹⁴⁰ Naast de Nederlandstalige originele versie, werden ook de eigendom van auteursrechten, het onderwerp, de regisseur, de scenarist, de gedelegeerd producent, de rolverdeling, de tewerkstelling, de opnameplaatsen, de afwerking en de toelevering in rekening genomen.

¹⁴¹ Eric Van Rompuy, 1998, *Beleidsbrief Film in Vlaanderen*, p. 37.

publiekssucces van VTM als voorbeeld mocht dienen. Het marktgerichte filmbeleidsdenken van Van Rompuy paste in een verdere visieverschuiving van filmcultuur naar filmindustrie als onderdeel van de ruimere creatieve economie, zoals dit bijvoorbeeld ook in Nederland (Hemels, 2010; van de Kamp, 2010, pp. 115-116) of Australië (Ward, 2004) het geval was. Hierop kwam heel wat kritiek, voornamelijk met betrekking tot de invulling van de in de beleidsbrief vooropgestelde resultaatsverbintenissen (een concept dat Van Rompuy overnam uit de nieuw ingevoerde beheersovereenkomst met de VRT), zoals het aantal kijkers (Biltereyst, 1999). Zo klaagde het Vlaams Filminstituut in een parlementaire discussie de eenzijdig commercieel-economische benadering van het beleidsdocument aan.¹⁴² Ook de filmcommissie uitte felle kritiek op de marktgerichte benadering die het hele document kenmerkte:

“Film blijft in de eerste plaats een cultuurproduct (...) De vraag is trouwens waarom film per se zou moeten opbrengen, in tegenstelling tot andere cultuuruitingen als muziek, theater, opera enz., die de belastingbetaler verhoudingsgewijs vaak veel meer kosten en die bovendien een stuk minder tewerkstelling creëren. De kwantitatieve benadering van het medium film in de beleidsbrief bevestigt eens te meer dat film door het beleid stiefmoederlijk wordt behandeld.”¹⁴³

In een door de Vlaamse overheid bestelde studie naar de economische impact van de film in Vlaanderen luidde een van de conclusies nochtans dat het cultureel imperatief een centrale plaats diende in te nemen in het filmbeleid (C. Peeters et al., 2000). Desalniettemin ging ook Van Rompuys opvolger Dirk Van Mechelen (VLD) op hetzelfde elan verder. Diens “Beleidsnota Media 2000-2004” zette opnieuw kwaad bloed bij de sector vanwege de te geringe culturele benadering. In een open brief vanwege diverse filmmakers in *De Morgen* (De Vlaamse auteurs, 2001) klonk het als volgt:

“Het lijkt er steeds meer op alsof het nieuwe beleid ten aanzien van de audiovisuele kunsten vertrekt vanuit een cijferlogica. (...) Audiovisuele auteursprojecten mogen niet in de eerste plaats worden ingeschakeld in een economisch kader.”

Tijdens de heronderhandeling van regeringsbevoegdheden in de zomer van 2001 werd alvast symbolisch aan de hierboven beschreven grieven van de filmsector tegemoetgekomen door, onder druk van minister van Cultuur Bert Anciaux (Spirit), de bevoegdheid film opnieuw bij het departement Cultuur onder te

¹⁴² Archief Vlaams Parlement, Beknopt verslag Hoorzitting Commissie voor Mediabeleid over het beleidsplan Film in Vlaanderen, 24 november 1998; RAB, V14, CV, 18 november 1998. Dit bleef ook het geval toen de beleidsbrief werd omgezet in het decreet van 13 april 1999 (Archief Vlaams Parlement, Hoorzitting over het beleidsplan Film in Vlaanderen in de Commissie voor Mediabeleid, 28 januari 1999)

¹⁴³ RAB, V14, CV, 18 november 1998.

brengen.¹⁴⁴ Diverse door Van Mechelen geformuleerde prioriteiten bleven behouden, waaronder het streven naar meer private investeringen in de filmsector. In dit kader riep de federale regering de vanaf 2003 fungerende “tax shelter” in het leven, een belastingmaatregel die het aantrekkelijk maakt voor bedrijven om een deel van hun winst in een audiovisuele productie te investeren. Tegelijk zwakte Anciaux de economische geest van het voorgestelde filmbeleid wel degelijk af. De minister gaf te kennen dat de filmsector niet gebaat was bij een lineaire ondersteuning van de economische productie, maar wel bij steun aan de kwaliteitsfilm en aan filmtalenten, die de filmsector een nieuwe dynamiek konden geven. Een volledige omslag van het filmbeleid betekende dit echter niet; er werd in grote mate een tweesporenbeleid met commercieel-economische en culturele aspecten aangehouden. Dit vertaalde zich niet in een effectief tweeledig ondersteuningsbeleid, met een apart steunmechanisme voor enerzijds de meer commercieel en anderzijds de meer cultureel geïnspireerde films. Nochtans stuurde onder andere de filmcommissie hierop aan en bewezen ook buitenlandse voorbeelden zoals Denemarken dat dit mee tot een bloeiende filmsector kan leiden (Willems, 2010).¹⁴⁵ Het feit dat er in de praktijk slechts één steunmechanisme voor alle soorten films bestond, terwijl er in theorie een tweesporenbeleid beoogd werd, zorgde er dan ook voor dat het beleid eerder tweeslachtig kon genoemd worden.

Ondanks, of net omwille van de luide kritiek op de economisch geïnspireerde benadering van het filmbeleid schermde de bevoegde ministers wel regelmatig met begrippen als “cultuur” en “Vlaamse identiteit” ter legitimatie van het beleid. Zo pleitte Van Mechelen in zijn beleidsnota voor een doelmatige ontwikkeling van de Vlaamse audiovisuele sector “ter bevordering van de Vlaamse culturele identiteit en haar internationale uitstraling”, een slagzin die ook zijn opvolger Anciaux overnam in diverse beleidsdocumenten.¹⁴⁶ Deze intentie vonden we ook terug in het filmbeleidsdiscours uit de jaren 1960 en 1970, maar sinds de kantelperiode aan het begin van de jaren 1980 was er wel degelijk een andere, meer economische invulling van deze doelstelling ontstaan. Dit gold zowel voor de binnenlandse (de bevordering van de Vlaamse culturele identiteit) als voor de buitenlandse (de internationale uitstraling) dimensie van de beleidsdoelstelling.

¹⁴⁴ Zowel Van Mechelen als Anciaux geven aan dat dit een louter politieke onderhandeling was, waarbij voor Anciaux het principiële argument ook meespeelde (Dirk Van Mechelen, interview met de auteur, Kapellen, 23 juli 2013; Bert Anciaux, interview met de auteur, Brussel, 9 september 2013).

¹⁴⁵ RAB, V14, CV, 18 november 1998.

¹⁴⁶ Deze zinsnede staat zowel bij Van Mechelen als bij Anciaux als eerste strategische doelstelling vermeld voor het filmbeleid (Archief Vlaams Parlement, Zitting 1999-2000, stuk 13, nr. 1, Toelichtingen bij de middelen- en de algemene uitgavenbegroting van de Vlaamse Gemeenschap voor het begrotingsjaar 2000, 20 oktober 1999, p. 1111; Archief Vlaams Parlement, Zitting 2001-2002, stuk 13, nr. 1-B, Toelichtingen bij de middelen- en de algemene uitgavenbegroting van de Vlaamse Gemeenschap voor het begrotingsjaar 2002, 22 oktober 2001, p. 1108).

In deze periode primeerde de focus op kwaliteit en diversiteit van de Vlaamse film. Vanaf minister Ancieus, in overeenstemming met zijn algemeen cultuurbeleid, kwam daar expliciete aandacht voor interculturaliteit bij (van der Hoeven, 2012, pp. 62-63). Dit correspondeert met de onder 2.4 beschreven politieke invulling van de definitieve federale structuur in de jaren 1990, waarbij de meeste Vlaamse partijen (het gewenste) Vlaanderen en de Vlaamse identiteit als open en pluralistisch zagen (Van Velthoven, 1998, p. 101). Tegelijk benadrukte minister Van Rompuy (in De Coninck, 1998) dat de gesteunde films “dichter moeten aansluiten bij de culturele geaardheid van de gemiddelde Vlaming”. Dit paste overigens in Van Rompuys oproep (naar de katholieke intellectuelen) eind de jaren 1980 om in te gaan tegen “de dominantie van een marginale subcultuur die pretendeert de Vlamingen te vertegenwoordigen, maar in feite niets anders doet dan de Vlaamse volksverbondenheid en Vlaamse volksaard verloochenen.”¹⁴⁷ Anciaux gaf dan weer uiting aan zijn wens om het Vlaamse publiek “een geheugen te geven over de talrijke mooie dingen die hier [in Vlaanderen] al zijn gebeurd, maar in de vergeethoek zijn geraakt” (in Temmerman, 2001, p. 15). Dergelijke bekommernissen leidden er dan ook toe dat in de eerste beheersovereenkomst tussen het VAF en de Vlaamse regering in 2002 het “Vlaamse karakter” van producties in de performantiemaatstaven werd opgenomen. De motivatie hiervoor kwam echter minder dan vroeger voort uit de intentie om een sterke Vlaamse identiteit te creëren. Bezorgd om het Vlaamse karakter en de herkenbaarheid van de films wensten de beleidsactoren in de eerste plaats aansluiting te vinden bij de Vlaamse kijkers om, in de woorden van Anciaux (in Temmerman, 2001, p. 15), “ons eigen publiek naar de Vlaamse films te leiden” en dus een commercieel succesvolle Vlaamse cinema te creëren.

De doelstelling van de internationale uitstraling van de Vlaamse culturele identiteit kende een tweeledige economische motivatie. Enerzijds werd de gerichtheid op het buitenland gezien als een strategie om uit het dilemma van de te kleine thuismarkt te geraken en een filmindustrie uit de startblokken te helpen die op eigen benen kon staan.¹⁴⁸ Anderzijds stond de Vlaamse cinema ook in dienst van de internationale uitstraling van Vlaanderen als een creatieve en bloeiende regio (zie ook 5.4.2). Film, en meer algemeen de audiovisuele sector, werd gezien als een instrument om aan *nation-branding* te doen en Vlaanderen als een sterk merk te promoten. Zoals Van Gorp (2008, p. 67) aangeeft, vormt ook dergelijke extern gerichte *image-building* een belangrijke nationale functie van films en het filmbeleid. De inspanningen van het

¹⁴⁷ Deze oproep verscheen in 1989 in Van Rompuys vrije tribune “Nood aan cultuurstrijd” in *De Standaard*, waarmee hij een polemieek op gang zette waarin onder andere Tom Lanoye, Herman Brusselmans, Hugo Claus tot zelfs Martine Tanghe het moesten ontgelden. Later nam Van Rompuy hier afstand van.

¹⁴⁸ Vooral Van Mechelen hing deze visie sterk aan, waarbij hij vond dat men moest afstappen van “de idee dat de overheid een Vlaamse film voor een Vlaams publiek moet steunen. Het alternatief bestaat er dan in om de filmproductie te steunen die zich richt tot een internationaal publiek” (Dirk Van Mechelen, persoonlijke documentatie, overgemaakt aan de auteur op 23 juli 2013, Persmededeling P-Magazine, 18 juli 2001).

Vlaamse filmbeleid op dit vlak kaderen binnen een ruimere strategie om de Vlaamse economie te stimuleren door een buitenlandse instroom aan toeristische en industriële activiteiten te genereren (zie ook Martens, 2001, p. 13). Een duidelijke illustratie van deze evolutie vinden we terug in het ruimere cultuurbeleid, met het in 1992 door minister van Cultuur Weckx en minister van Economie Van den Brande ingevoerde “cultureel ambassadeurschap”. Uit verschillende cultuurdomeinen werden personen, gezelschappen en werken geselecteerd die de titel “Culturele ambassadeurs van Vlaanderen” mochten dragen.¹⁴⁹ De doelstelling was duidelijk: “Via een synergiebeleid tussen cultuurpromotie en economische aanwezigheid in het buitenland, zal deze aanpak ongetwijfeld een versnelde positieve merkbekendheid van ‘Vlaanderen’ meebrengen.”¹⁵⁰ Opvallend is dat de identiteit van de Vlaamse cinema anders ingevuld werd naargelang het discours gericht was op het binnen- of buitenland. Internationaal werd sterk gefocust op dé Vlaamse cinema als een duidelijk geprofileerd en daardoor enigszins homogeniserend kwaliteitsmerk. Dit sluit aan bij Higsons (1989, p. 37) opmerking dat wanneer het labelen van een groep films als een nationale cinema als een marketingstrategie aangewend wordt, de diversiteit veelal als coherent en uniform gepresenteerd wordt (zie ook Crofts, 2002, p. 41). In Vlaanderen zelf wilde men daarentegen veel meer de interne diversiteit van de Vlaamse cinema benadrukken.

5.5 De blijvende zoektocht naar institutionele vernieuwing

Uit het bovenstaande mag duidelijk zijn dat er zich sinds het kantelmoment aan het begin van de jaren 1980 enkele duidelijke evoluties aftekenden in de ontwikkeling van het Vlaamse filmbeleid. Bepaalde andere aspecten, zoals de zoektocht naar een institutionele hervorming van het filmbeleid, bleven gedurende de hele onderzoeksperiode dan weer vrijwel dezelfde. Begin 1994 kwam er wel een fonds Film in Vlaanderen, maar dit voldeed lang niet aan alle grieven van de filmsector en betekende in feite voor een groot deel een bestendiging van het bestaande beleid. Pas met de inwerkingtreding van het VAF in 2002 kwam er een structurele aanpassing van het filmbeleidskader, wat meteen het eindpunt van dit onderzoek vormt. In wat volgt gaan we dieper in op de moeizame totstandkoming van deze institutionele hervorming. Hierbij pikken we de draad opnieuw op waar we hem op het einde van paragraaf 5.3 lieten liggen; bij de overname van het ministerie van Cultuur door Karel Poma eind 1981.

¹⁴⁹ voor film waren dit de animatiefilmmaker Raoul Servais, de film *Daens* en het Filmfestival van Vlaanderen/Gent.

¹⁵⁰ Archief Vlaams Parlement, Ontwerp van decreet houdende de algemene uitgavenbegroting van de Vlaamse Gemeenschap voor het begrotingsjaar 1993, Verslag namens de Commissie voor Economie, Energie en Werkgelegenheid, 23 november 1992 (zie ook AB, 1993). In ruil voor extra subsidies werden bepaalde op het buitenland gerichte tegenprestaties van de ambassadeurs verwacht. Het cultureel ambassadeurschap werd afgeschaft bij de Vlaamse regeringswissel in 1995.

5.5.1 Het plan Dewael-De Batselier

Ondanks de evoluties die de liberale ministers in de jaren 1980 teweegbrachten, veranderde er niets aan de wettelijke grond voor het Vlaamse filmbeleid, het KB van 1964. Hierdoor zwol de vroegere kritiek op het filmbeleid enkel aan: onder andere de administratieve lijdensweg voor filmprojecten, de politieke afhankelijkheid en het gebrek aan transparantie in het beleidsproces bleven dezelfde of verergerden nog.¹⁵¹ Hoewel minister Poma het onder De Backer bereikte akkoord over een nieuw filmbeleid niet wilde uitvoeren (zie 5.3.3), liet hij wel uitschijnen iets aan deze starre situatie te willen doen. Dit leidde tot enkele samenkomsten met vertegenwoordigers uit de filmsector, maar mede door de interne onenigheid (voornamelijk tussen producenten en cineasten) werd de brede bevraging vroegtijdig stopgezet.¹⁵² Ook de opdracht aan professor Jan-Marie Peters (KUL) om een studie voor te bereiden over de Vlaamse filmproblematiek werd ingetrokken.¹⁵³ Als reactie hierop richtte een aantal vertegenwoordigers uit de filmsector de actiegroep “Vlaamse Audiovisuele Kineasten/Kunstenaars” op. Zij wilden verder gaan op de ingeslagen weg en brachten enkele knelpunten in kaart.¹⁵⁴ Hieruit groeide het “Vlaams Audiovisueel Kontakt” dat in 1984 een manifest publiceerde dat pleitte voor de oprichting van een “beeldproductiefonds”.¹⁵⁵ Dit kon minister Poma er echter niet toe bewegen verdere initiatieven te nemen om het filmfonds van de grond te krijgen. We zagen eerder hoe in de jaren 1970 het politiek streven naar meer Vlaamse autonomie en de ruimere communautaire ontwikkelingen vaak een remmende factor waren voor een hervorming van het Vlaams filmbeleid in het algemeen en de oprichting van een autonoom filmfonds in het bijzonder (zie 5.3). Dit bleek ten dele ook het geval te zijn onder Poma, die in dit verband wees op het feit dat voor de oprichting van een filmfonds de medewerking van de nationale minister van Economische Zaken nodig was: “Door de staatshervorming, waarbij de nationale regering en de executieve twee naast mekaar functionerende regeringen werden, was dergelijke samenwerking (...) uiterst moeilijk.”¹⁵⁶

¹⁵¹ Zie bv. de open brief van Frans Buyens, waarin hij pleitte voor een “koherent en konsekvent filmbeleid” (Baeyens, 1989). Over het blijvende gebrek aan transparantie van de commissiewerking en andere aspecten van het filmbeleid, zie RAB, V14, CV, 13 juli 1983; 1 juni 1984; 28 juni 1989.

¹⁵² UA, AJVL, Filmpolitieke knelpunten, opgesteld door Frits Danckaert ter gelegenheid van de vergadering over de Vlaamse film op 10 mei 1982. Op 6 juni 1982 vond de tweede samenkomst plaats, nadien werd op het kabinet van Poma tot tweemaal toe een kleinere groep van vertegenwoordigers ontvangen, onder wie Roland Verhavert, Harry Kümel, Roland Lommé, Robbe De Hert, Jacques Dubrulle, Raoul Servais, Jaak Boon, Pierre Drouot en Daniël Van Avermaet.

¹⁵³ UA, AJVL, Notulen van de brain-storming aangaande situatie van de Vlaamse film, 6 juni 1982; Vlaamse Audiovisuele Kineasten, Persconferentie “VAK”, 27 januari 1983.

¹⁵⁴ UA, AJVL, Vlaamse Audiovisuele Kineasten, Persconferentie “VAK”, 27 januari 1983. Zij publiceerde haar grieven o.a. in *Andere Sinema*, zie ook Rosseels (1982).

¹⁵⁵ UA, AJVL, Manifest: met een beeldproductiefonds naar een beeldindustrie.

¹⁵⁶ Karel Poma, persoonlijke documentatie, overgemaakt aan de auteur op 1 februari 2013, Brief van Karel Poma aan Helmut Gaus uit 1997.

Niettemin was het duidelijk dat Poma er geen prioriteit van maakte. Toen Patrick Dewael aantrad als minister van Cultuur was hij echter vast van plan eindelijk werk te maken van het langverwachte filmfonds. Hij stuurde opnieuw aan op overleg en engageerde zich om, samen met minister van Economische Zaken Norbert De Batselier (SP), de verspreide filmsteunmaatregelen samen te brengen in een verzelfstandigd productiefonds ter ondersteuning van de Vlaamse filmproductie.¹⁵⁷ Bij de voorbereidingen hiervan werd opnieuw heel wat belang gehecht aan het aantrekken van private middelen, waarbij men in de eerste plaats rekende op instellingen als de ASLK en de Nationale Loterij ("Filmsteun niet meer in functie van financiële opbrengsten," 1990, p. 3). Het plan van Dewael en De Batselier omvatte de installatie van enkele nieuwe beleidsorganen. Een "Stichting Vlaamse Filmproductie" zou door de Vlaamse executieve opgericht worden als vzw. Voor de beslissingen over de productietoelagen zou er een "Vlaamse Filmkommissie" komen, ter vervanging van de oude Selectiecommissie voor Culturele Films. Daarnaast zou de Hoge Raad nieuw leven ingeblazen worden en zou er ook een vzw "Vlaams Audiovisueel Centrum" worden opgericht dat jongeren de kans zou geven om onder begeleiding een film te realiseren.

Ondanks de goede voornemens en de luide roep om verandering, konden de filmfondsplannen op heel wat kritiek rekenen. Zo waren de nieuw op te richten organen wel onafhankelijke vzw's, maar moesten de algemene vergadering en de raad van beheer wel voor de helft bestaan uit vertegenwoordigers van de Vlaamse executieve, wat bij de pers vragen deed rijzen over de beloofde onafhankelijkheid (Borka, 1991). Aan de andere kant was er ook de vrees dat door de oprichting van vzw's (de zogenaamde verfondsing) de politieke verantwoordelijkheid zou wegvallen. Ook de versnippering van het filmbeleid door het creëren van diverse nieuwe structuren in plaats van één gecentraliseerd en allesomvattend filmorgaan stelde men in vraag (Dewael, 1991, p. 4; Vrielynck, 1991, p. 4).¹⁵⁸ Een ander zwak punt was dat er, net zoals voorheen, erg weinig aandacht uitging naar de distributie en exploitatie van de te produceren films. Bovendien zou door de samenvoeging van de filmmiddelen uit de ministerie van Economie en Cultuur het detaxatiesysteem wegvallen. Dit zou de kortfilm en de animatiefilm sterk treffen op het vlak van distributie en vertoning, wat volgens de *Gazet van Antwerpen* (Mees, 1991) "niet alleen spijtig [maar] gewoon onaanvaardbaar" was (zie ook J. P. Dewael, 1991, p. 4; ER, 1991; Vrielynck, 1991, p. 4).¹⁵⁹ In *Liberaal Reflex* werd bovendien de geringe betrokkenheid van zowel de filmsector als de filmcommissie bij de voorbereiding van het decreet aan de kaak gesteld. Dit bracht het Coördinatiecentrum voor Liberaal Socio-cultureel Beleid ertoe in oktober 1991 het colloquium "Een

¹⁵⁷ RAB, V14, CV, 31 oktober 1986; 7 juni 1989; 14 september 1989.

¹⁵⁸ Dit gebeurde ook door de commissie, zie bv. RAB, V14, CV, 10 december 1992.

¹⁵⁹ UA, AJVL, Brief van de Vereniging Beeldcultuur Vlaanderen, juli 1991. Zie ook RAB, V14, CV, 4 september 1991.

nieuw Vlaams filmbeleid” te organiseren (zie ook Didden, 1991, p. 10). Naast de kritiek op de plannen, bleek onder meer uit dit colloquium dat er algemeen toch ook sterk uitgekeken werd naar de langverwachte hervorming van het Vlaamse filmbeleid (zie bv. EG, 1991; Ruyters, 1990; Temmerman, 1989b). Toen de adviezen van de Sociaal-Economische Raad van Vlaanderen en de Raad van State werden ingewonnen, en ook de Vlaamse executieve het ontwerpdecreet goedkeurde, leek de ontknoping, net als in 1975 en 1981, zeer dichtbij. Tot een stemming in de Vlaamse Raad kwam het echter nooit. Door een nieuwe regeringscrisis (over de omstreden exportvergunningen van wapenproducent FN Herstal) kwam er opnieuw niets van de hervormingsplannen terecht.¹⁶⁰



Figuur 9: Discussiepanel* op het colloquium “Een nieuw Vlaams filmbeleid”, georganiseerd op 23 oktober 1991 door het Coördinatiecentrum voor Liberaal Socio-cultureel Beleid

Bron: *Liberaal reflex*, jg. 12, nr. 4, p. 7 (fotograaf onbekend).

* V.l.n.r.: René Adams, Robert Vrielynck, Godfried Van De Perre en Luc Jansegers.

5.5.2 Het fonds Film in Vlaanderen

Na de verkiezingen van 24 november 1991 kwam de cultuurportefeuille opnieuw in handen van de CVP. Hugo Weckx kondigde kort na zijn benoeming als minister van Cultuur aan het opgestelde decreet te zullen wijzigen.¹⁶¹ De hiervoor noodzakelijk samenwerking met Weckx’ partijgenoot en minister van Economie Luc Van den Brande verliep initieel wat stroef, maar gezien het geduld van de filmsector reeds meer dan twee decennia op de proef was gesteld en men onder Dewael zo dicht bij een doorbraak had

¹⁶⁰ Zie ook RAB, V14, CV, 14 november 1991. De regering Martens VIII had in mei 1991 een omstreden wapenexportlicentie van FN Herstal aan Saoedi-Arabië goedgekeurd. De regeringspartijen SP en VU keerden zich echter tegen deze beslissing en stonden hiermee tegenover de PS. De crisis escaleerde eind september 1991 over de regionalisering van de wapenexportbevoegdheden.

¹⁶¹ RAB, V14, CV, 4 juni 1992. Zie ook GDM (1991).

gestaan, stond Weckx onder druk om er spoed achter te zetten. Na herhaaldelijk overleg met de filmcommissie en twee hoorzittingen met de sector¹⁶² werd met het programmadecreet van 22 december 1993 uiteindelijk het fonds “Film in Vlaanderen” gecreëerd.¹⁶³ De belangrijkste wijziging hierbij was de sinds lang beloofde samenvoeging van de middelen van het ministerie van Economische Zaken en het ministerie van Cultuur, dewelke verhoogd werden tot ongeveer 300 miljoen BEF (zie 5.4.3).¹⁶⁴ Deze samenvoeging zorgde niet alleen voor een meer efficiënte besteding van overheidsmiddelen, maar bood ten dele ook een antwoord op de administratieve omslachtigheid; producenten moesten nu nog slechts één aanvraagprocedure doorlopen.¹⁶⁵

Verschillende principes en opdrachten uit het ontwerpdecreet van Dewael en De Batselier werden overgenomen, maar het grote verschilpunt bestond erin dat er geen aparte, onafhankelijke structuren werden opgericht.¹⁶⁶ Hiermee werd aan de kritiek op een mogelijke versnippering van het filmbeleid tegemoetgekomen, maar het betekende ook dat er geen echt autonoom fonds – waar men al die tijd om gevraagd had – ontstond.¹⁶⁷ Weckx had het echter niet zo op verfondsing begrepen omdat hij de politieke verantwoordelijkheid wilde vrijwaren.¹⁶⁸ Hierdoor bleef het fonds Film in Vlaanderen in de overheidsadministratie ingekapseld en betrof het in die zin een afgezwakte versie van de plannen van Dewael en De Batselier. Bovendien kon men op die manier de oprichting van het fonds Film in Vlaanderen in het programmadecreet van de Vlaamse executieve inschrijven, en hoefde men niet de meer omslachtige en tijdrovende procedure te doorlopen om een afzonderlijk decreet op te stellen. Vanuit politieke hoek leidde dit tot kritiek op de geringe betrokkenheid van de Vlaamse Raad bij de voorbereiding van het fonds.¹⁶⁹

¹⁶² Voor het overleg met de filmcommissie, zie RAB, V14, CV, 15 oktober 1992; 10 december 1992; 18 februari 1993; 27 oktober 1993; 21 december 1993. Voor de hoorzittingen, zie UA, AJVL, Hoorzitting beleidsvoorbereiding audiovisuele sector Vlaanderen, 19 maart 1993; Tweede hoorzitting beeldindustrie, 26 oktober 1993.

¹⁶³ Decreet van 22 december 1993 houdende bepalingen tot begeleiding van de begroting 1994, BS 29 december 1993.

¹⁶⁴ Ook elders vinden we deze neiging om de culturele en economische filmsteun samen te brengen terug. In het VK gebeurde dit bijvoorbeeld in 1997 met de installatie van de UK Film Council (Dupin & Nowell-Smith, 2012, p. 3).

¹⁶⁵ Door de nieuwe regeling was het wel zo dat nu zowel de minister van Economie als de minister van Cultuur hun goedkeuring moesten geven aan de subsidiebeslissingen. Verder bleven de subsidieaanvraag en – uitkeringsprocedure een redelijk omslachtig en bureaucratisch karakter behouden, inclusief inmenging van verschillende departementen en ministeries.

¹⁶⁶ Archief Vlaams Parlement, Ontwerp van decreet houdende bepalingen tot begeleiding van de begroting 1994, Verslag namens de Commissie voor de Media, 8 december 1993, p. 6-7; Handelingen Vlaamse Raad nr. 16, 15 december 1993, p. 504.

¹⁶⁷ De naamgeving “fonds Film in Vlaanderen” is hierbij enigszins misleidend. Het was immers geen echt fonds in de zin dat het een van de overheid “onafhankelijk” orgaan betrof. Op de begroting van de Vlaamse regering werden diverse budgetteringsposten echter “fondsen” genoemd, vandaar de benaming.

¹⁶⁸ Hugo Weckx, interview met de auteur, Brussel, 7 oktober 2013.

¹⁶⁹ André Denys (PVV) stelde hieromtrent dat “dergelijke vorm van beleid typerend is voor de manier waarop de huidige Executieve de Vlaamse Raad tracht te passeren” (Archief Vlaams Parlement, Ontwerp van decreet houdende

Kritiek kwam er ook op het wegvallen van de detaxatie die de samenvoeging van de middelen met zich meebracht.¹⁷⁰ Wel werd er een nieuw soort detaxatie ingevoerd, met name de premie op basis van de bruto-zaalontvangsten, maar deze gold enkel nog voor langspeelfilms.¹⁷¹ De bezorgdheid over de effecten van het verdwijnen van de detaxatie voor de vertoningskansen en bijgevolg de productie van kortfilms bleek gegrond. Er werd dan ook gepleit voor extra aandacht voor de kortfilm, met eventueel het opnieuw invoeren van de detaxatiesteun, maar zover is het nooit gekomen (M. Verstraete, 1996; Vrielynck, 1994, 1996). Een andere verandering die het nieuwe beleid met zich meebracht was de naamsverandering van de Selectiecommissie voor Culturele Films naar de Vlaamse Audiovisuele Selectiecommissie, dit onder andere omdat nu ook televisieseries voor steun in aanmerking kwamen.¹⁷² De overige veranderingen waren eerder beperkt. Zo werden er een aantal opdrachten vastgelegd die zich ervoor reeds binnen het wettelijk kader van het KB van 1964 hadden ontwikkeld. Naast de grootste taak van de steunverlening aan audiovisuele producties (en de controle op deze subsidiëring), stond het fonds ook in voor de promotie van de Vlaamse film in het buitenland, de vertegenwoordiging in Europese filmbeleidsontwikkelingen, en de ondersteuning van verenigingen en initiatieven ter bevordering van de audiovisuele cultuur. Aan de decennialange vraag naar debureaucratisering, meer autonomie en minder politieke inmenging werd echter nog steeds niet tegemoetgekomen.¹⁷³ Ook de gebrekkige transparantie van het beleidsproces en de werking van de filmcommissie bleven grotendeels dezelfde.

Na de initiële opluchting bij de sector dat er eindelijk iets veranderde (zie bv. Vanhuyse, 1993), kwamen bijgevolg al gauw tot de vaststelling dat een aantal fundamentele bezwaren bleven bestaan. Zo noemde de *Gazet van Antwerpen* de nieuwe regeling wel “een stap in de goede richting”, maar voegde hier onmiddellijk aan toe dat het “uiteindelijk niet meer [is] dan een aanpassing van een bestaande toestand. Het betekent geen revolutie in het denken van de overheid” (Mees, 1994). Uit bezorgdheid over

bepalingen tot begeleiding van de begroting 1994, Verslag namens de Commissie voor de Media, 8 december 1993, p. 6). Denys werd in zijn kritiek bijgetreden door Patrick Dewael (PVV) en Hugo Van Dienderen (Agalev), en op een latere bespreking ook door Marijke Dillen (VB) (Archief Vlaams Parlement, Handelingen Vlaamse Raad nr. 16, 15 december 1993, p. 493).

¹⁷⁰ Zie bv. RAB, V14, nr. 77, Voorstel tot bevordering van de vertoningskansen van de korte film, Luc Joris namens Cinema Brevis, september 1997.

¹⁷¹ Deze premie op basis van de bruto-zaalontvangsten (nog steeds detaxatiepremie genoemd) was vastgelegd op 25%, maar voor sommige (voornamelijk sterk commercieel opgezette) films kon men hiervan afwijken. Van de producenten werd verwacht dat zij deze premie zouden investeren in een nieuwe productie.

¹⁷² Ook vervoegden enkele meer economisch gerichte personen de filmcommissie, zie 5.4.1.

¹⁷³ In verband met de blijvende bureaucratische moeilijkheden kan bijvoorbeeld op de problemen met de Inspectie van Financiën gewezen worden. Bij de beoordeling van de filmdossiers door deze dienst werd immers nog steeds niet enkel de budgettaire context in rekening gebracht, maar ook de artistieke en culturele waarde en het mogelijke publieksbereik van de film, terwijl dit in feite taken waren die enkel de filmcommissie toekwamen. Zie ook RAB, V14, CV, 10 juli 1997.

de filmbeleidsontwikkelingen richtte de sector in april 1994 het “Vlaams Filminstituut” op, dat zich profileerde als overkoepelende belangenvereniging voor de gehele audiovisuele sector in Vlaanderen.¹⁷⁴ Dit zorgde ervoor dat de regering de geplande oprichting van een Vlaamse Audiovisuele Raad opschortte.¹⁷⁵ Reeds van bij de opstart had het Vlaams Filminstituut heel wat kritiek op het “nieuwe” filmbeleid, dat zij al gauw doorprikte als een bestendiging van het oude systeem. Dit leidde ertoe dat de roep om een effectief autonoom filmfonds opnieuw steeds luider klonk, ook bij de filmcommissie zelf.¹⁷⁶

5.5.3 Naar het Vlaams Audiovisueel Fonds

In lijn met de voorgaande decennia zwol de kritiek op het Vlaamse filmbeleid ook tijdens de jaren 1990 constant aan, zowel vanuit de sector als (veel meer dan voorheen) vanuit politieke hoek (zie bv. EH, 1998; Holthof, 1996; KORT!, 1998; Stassen, 1998; Van Dorsselaer, 1997).¹⁷⁷ Bovendien haakten de ASLK en de Nationale Loterij in 1997 af als financiers van filmprojecten vanwege de grote financiële risico's.¹⁷⁸ Dit maakte de sowieso weinig rooskleurige economische situatie van de Vlaamse filmsector er zeker niet beter op. Als reactie hierop stelde Paul Pauwels (1998), ondervoorzitter van het Vlaams Filminstituut, het gebrek aan politieke daadkracht aan de kaak. Zijn echo van de klaagzangen uit de voorgaande decennia klonk als volgt:

“We kunnen niet anders dan vaststellen dat de Vlaamse regering vandaag de vruchten oogst van het wanbeleid, of beter het non-beleid, dat minister Van Rompuy in deze regeerperiode voert voor zover het met het audiovisuele te maken heeft.”

Ondanks het net vernieuwde wettelijke kader werd de in 1995 aangestelde minister van Media Eric Van Rompuy dan ook gedwongen opnieuw werk te maken van een herziening van het filmbeleid.¹⁷⁹ Net als bij

¹⁷⁴ RAB, V14, CV, 2 juli 1996. Hiermee kwam eindelijk een vervanging van de begin de jaren 1970 stopgezette Hoge Raad voor Nederlandse Filmcultuur.

¹⁷⁵ De oprichting van de Hoge Raad die de Vlaamse regering over het algemene beleid in de audiovisuele sector moest adviseren, werd eerder geannuleerd omdat de Raad van State adviseerde deze raad door een regeringsbesluit op te richten. Weckx had hierop echter beloofd de Hoge Raad effectief bij besluit op te richten, maar dit gebeurde dus uiteindelijk niet (Archief Vlaams Parlement, Handelingen Vlaamse Raad nr. 16, 15 december 1993, p. 504).

¹⁷⁶ Zie bv. RAB, V14, CV, 25 november 1997. De filmcommissie stelde zich omtrent een volledig door de sector beheerd fonds wel voorzichtiger op, omdat zij vreesde voor een te grote vorm van belangenvermenging. Zij uitte haar schrik voor een “doorgedreven corporatisme met nevenverschijnselen voor clanvorming etc.” (RAB, V14, CV, 2 juli 1996).

¹⁷⁷ Zie ook RAB, V14, nr. 77, Voorstel voor een nieuw Vlaams audiovisueel beleid, Peter Misotten en Jan Vandierendonk, september 1997. Ook de documentairesector liet voor het eerst duidelijk van zich horen, zie bv. RAB, V14, nr. 78, DIVA, Naar een documentair mediabeleid, 8 oktober 1997.

¹⁷⁸ Archief Vlaams Parlement, Resolutie betreffende een beleidsplan voor de Vlaamse audiovisuele industrie, aangenomen door het Vlaams Parlement op 10 juli 1997. In 1999 stopte ook de GIMV (Gewestelijke Investeringsmaatschappij voor Vlaanderen) haar steun.

¹⁷⁹ RAB, V14, CV, 2 juli 1996.

de vorige ministers ging de prioritaire aandacht echter eerst naar de problemen bij de openbare omroep. Deze werd omgevormd van de BRTN tot de naamloze vennootschap VRT, wat een eerste depolitisering betekende en de openbare omroep voornamelijk een slagkrachtiger mandaat gaf. Er werd een gedelegeerd bestuurder aangesteld (Bert De Graeve) en de relatie met de overheid zou voortaan geregeld worden via een beheersovereenkomst (De Zutter, 1999, pp. 65-69; Saeys, 2007, p. 41). De hervormingsoperatie bleek een succes, wat minister Van Rompuy inspireerde om het filmbeleid op een gelijkaardige manier aan te pakken. Dit resulteerde in Van Rompuys beleidsbrief “Film in Vlaanderen”. Naast de aankondiging van een budgetverhoging werd hierin ook gewag gemaakt van de verzelfstandiging van het fonds Film in Vlaanderen tot een werkelijk autonoom fonds met een beheersovereenkomst, een raad van beheer en een zogenaamde “filmmanager” aan het hoofd, later omgedoopt tot filmintendant.¹⁸⁰ De impact van de openbare omroep op het filmbeleid liet zich met andere woorden opnieuw sterk voelen. Zoals we eerder zagen (zie 5.4.4), kwam er vanuit verschillende hoeken felle kritiek op de sterk commercieel geïnspireerde invalshoek van de beleidsbrief.¹⁸¹ De voorgestelde verzelfstandiging van het fonds werd door de sector echter wel aangemoedigd.¹⁸² Op instructie van Van Rompuy werkten de Vlaamse parlementariërs Carl Decaluwé (CVP) en Peter Vanvelthoven (SP) vervolgens een voorstel van decreet uit,¹⁸³ dat ten slotte leidde tot het decreet van 13 april 1999, waarin de oprichting van de “vereniging zonder winstgevend doel Vlaams Audiovisueel Fonds” (VAF) voorzien werd.¹⁸⁴

De beheersovereenkomst met de Vlaamse overheid, nodig opdat het VAF effectief van start kon gaan, bleef echter nog enkele jaren achterwege. Er kwamen heel wat onderhandelingen met vertegenwoordigers van diverse deelsectoren aan te pas, waarbij sector en politiek niet altijd op dezelfde lijn bleken te zitten. Bovendien hing ook de schaduw van Europa over de hervormingsplannen (Butstraen, 2000a). De Europese Commissie wilde immers de concurrentieregels op cultuur toepassen, waardoor films nog slechts tot 50% van hun budget uit overheidssteun zouden mogen halen. In Vlaanderen waren de verschillende overheidskanalen echter goed voor gemiddeld 60% van het financieringsplan van films. Onder druk van diverse Europese lidstaten slaagde men er uiteindelijk in deze plannen tegen te houden en

¹⁸⁰ Vanaf april 2001 sprak minister Van Mechelen over een filmintendant, waarmee hij de indruk wilde wegwerken “dat de filmwereld een soort slaaf zou worden van kijkcijfers en andere marketingtermen” (Butstraen, 2001, p. 18).

¹⁸¹ De filmcommissie was overigens nagenoeg over de volledige lijn vernietigend over Van Rompuys beleidsbrief: “Het is een ongeïnspireerd, beperkt en conservatief werkstuk geworden, dat getuigt van een gebrek aan coherentie, geestdrift en flexibiliteit” (RAB, V14, CV, 18 november 1998).

¹⁸² Archief Vlaams Parlement, Beknopt verslag Hoorzitting Commissie voor Mediabeleid over het beleidsplan Film in Vlaanderen, 24 november 1998.

¹⁸³ Het voorstel van decreet van Decaluwé en Vanvelthoven werd op 25 februari 1999 goedgekeurd door de commissie Media van het Vlaams Parlement.

¹⁸⁴ Decreet van 13 april 1999 houdende machtiging van de Vlaamse regering om toe te treden tot en om mee te werken aan de oprichting van de vereniging zonder winstgevend doel Vlaams Audiovisueel Fonds, BS 23 september 1999.

de audiovisuele sector te vrijwaren van het al te strenge concurrentiebeleid. Intussen werd de nieuwe minister van Media Dirk Van Mechelen onder druk gezet om werk te maken van de hervormingsplannen voor het film- en ruimere audiovisuele beleid. Algemeen was de sfeer in de Vlaamse filmsector er een van frustratie. Terwijl *Iedereen beroemd* (2000, Dominique Deruddere) meedong voor de Oscars voor beste anderstalige film, beleefde het thuisfront een dieptepunt (zie o.a. Debeuckelaere, 2001; Everaerts, 2000; Martens, 2001). Naar aloude traditie liet de sector via diverse acties en media-interventies hun ongenoegen over de huidige gang van zaken blijken ("Agalev pleit voor 'filmmanager'," 2000; K. Demasure, 2000; Le Bon, 2000; Pauwels, 2001; Vandemaele, 2001). Het enigszins ludieke "Vlaams Audiovisueel Bevrijdingsfront" (met onder andere Luc Pien, Robbe De Hert en Marc Didden) hing in 2001 bijvoorbeeld spandoeken met het opschrift "Audiovisuele bevrijding: nu" op bruggen boven diverse autowegen terwijl zij op hetzelfde moment Dominique Deruddere "gijzelde" om de aandacht op de Vlaamse filmsituatie te vestigen (De Preter, 2001). Bovendien keek Vlaanderen in de jaren 1990 met enige jaloezie naar hoe de Franse Gemeenschap met internationaal gewaardeerde films zoals *Toto le héros* (1991, Jaco Van Dormael), *C'est arrivé près de chez vous* (1992, Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde), *La promesse* (1996, Jean-Pierre & Luc Dardenne) en *Rosetta* (1999, Jean-Pierre & Luc Dardenne) leek te bewijzen dat het anders kon (zie bv. De Coninck, 1999; WVDV, 1998).¹⁸⁵

Van Mechelen toog dan ook aan het werk en er volgde een intensieve voorbereidingsperiode die moest leiden tot de inwerkingtreding van het VAF. In lijn met de wensen van de sector en de eerste aanzet van Van Rompuy, toonde Van Mechelen zich hierbij een groot voorstander van een debureaucratisering en depolitisering van het filmbeleid.¹⁸⁶ Dit paste in een politieke ethiek waarbij men de verregaande politisering op diverse terreinen trachtte terug te dringen, zoals het geval was bij de VRT en met de oprichting van het Vlaams Fonds voor de Letteren in 1999.¹⁸⁷ Nog voor Van Mechelen zijn opdracht kon voltooien, verhuisde de filmbevoegdheid echter van het departement Media naar Cultuur, bij minister Anciaux. Van Anciaux was bekend dat hij geen voorstander was van verfondsing binnen de kunst- en

¹⁸⁵ Ook minister Van Mechelen beaamt dit: "We wilden de Vlaamse filmsector internationaliseren. Je mag niet vergeten dat we toen met enige jaloersheid naar het succes van onze Franstalige collega's keken, met films als *Rosetta*, en we het gevoel hadden dat we sinds *Daens* stil gevallen waren. We zeiden komaan, dat moeten we ook kunnen" (Dirk Van Mechelen, interview met de auteur, Kapellen, 23 juli 2013).

¹⁸⁶ De sector, bij monde van het Vlaams Filminstituut, vroeg immers om een fonds "waarvan de activiteiten los zullen staan van politiek en ambtenarij" (RAB, V14, nr. 62, Resolutie van het Vlaams Filminstituut, Naar een nieuw Vlaams filmbeleid, 1996). Zie ook: Dirk Van Mechelen, persoonlijke documentatie, overgemaakt aan de auteur op 23 juli 2013, Verslag van het overleg over het filmbeleid, 19 mei 2000.

¹⁸⁷ Eind 1995 werd de eerste stap gezet naar een depolitisering van de raad van beheer van de openbare omroep (Saeys, 2007, p. 41). Het Vlaams Fonds voor de Letteren werd in 1999 opgericht als een Vlaamse Openbare Instelling (VOI) en trad in 2000 in werking. De oprichting van een fonds voor het letterenbeleid creëerde op die manier een gunstig klimaat om de verfondsing ook in het filmbeleid door te voeren.

cultuursector, gezien hij dit een “daad van politieke onverantwoordelijkheid” vond.¹⁸⁸ Het decreet was in 1999 echter met een groot draagvlak gestemd, waardoor hij voor een voldongen feit stond. Bovendien had Van Mechelen, toen duidelijk werd dat hij de filmbevoegdheid zou moeten afstaan aan Anciaux, in allerijl nog drie stichtende leden en een raad van beheer voor het VAF bijeen gezocht.¹⁸⁹ De eerste raad van beheer, waarvan zo goed als alle leden enkel aangetrokken waren op basis van hun deskundigheid of sectorale vertegenwoordiging, ging vervolgens op zoek naar de intendant die het VAF zou moeten leiden. Dit resulteerde in februari 2002 in de aanstelling van de documentairemaker en Europees parlementslid voor Agalev Lukas Vander Taelen. Het is hierbij enigszins verwonderlijk te noemen dat de sterk gedepolitiseerde raad van beheer net voor een intendant met een duidelijk politiek profiel koos (hoewel Vander Taelen wel steeds van een zekere onafhankelijke uitstraling genoot).¹⁹⁰ Aan de andere kant kan deze gedurfde keuze ook beschouwd worden als een ultiem bewijs van de depolitisering van het filmbeleid op dat moment. De keuze voor Vander Taelen kende bovendien een draagvlak bij de sector.

In het najaar van 2002 trad het VAF ten slotte effectief in werking onder voogdij van minister van Cultuur Paul Van Grembergen.¹⁹¹ De oude filmcommissie (die eind juni 2002 haar laatste vergadering belegde) werd vervangen door een poule van externe lectoren (opgedeeld op basis van hun expertise: fictie, animatie, documentaire en/of experimentele mediakunst). Deze experts formuleerden een schriftelijk advies aan de directeur-intendant, die na intern onderzoek van het dossier en in overleg met zijn team en de lectoren een aanbeveling voorbereidde voor de raad van beheer van het VAF. De raad van beheer nam vervolgens de definitieve beslissing (VAF, 2004, p. 13).¹⁹² Naast het verlenen van financiële steun aan filmprojecten werd aan het VAF eveneens de taken van vorming, onderzoek en promotie toegekend, waardoor ook Flanders Image in het VAF werd ingekapseld. Educatieve en presentatie-initiatieven, evenals de bevoegdheid over het audiovisueel erfgoed bleven echter bij de afdeling film van het ministerie van Cultuur. Aangezien het VAF als een autonome vzw werd opgericht, kwam het concrete filmproductiebeleid los te staan van al te veel politieke inmenging. Sindsdien verloopt de relatie tussen politiek en filmbeleid in de eerste plaats via een beheersovereenkomst tussen het VAF en het ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, alsook via het jaarlijkse activiteitenrapport van het VAF en diverse

¹⁸⁸ Bert Anciaux, interview met de auteur, Brussel, 9 september 2013.

¹⁸⁹ Dirk Van Mechelen, interview met de auteur, Kapellen, 23 juli 2013.

¹⁹⁰ Agalev zat toen overigens ook in de Vlaamse regering-Dewael, samen met VLD, VU en SP.

¹⁹¹ Besluit van de Vlaamse regering van 25 oktober 2002, houdende uitvoering van de bepalingen van de artikelen 12 en 15 van het decreet van 13 april 1999 houdende machtiging van de Vlaamse regering om toe te treden tot en om mee te werken aan de oprichting van de vereniging zonder winstgevend doel Vlaams Audiovisueel Fonds, BS 28 november 2002. Ook werd het steunpunt Initiatief Audiovisuele Kunsten (IAK) opgericht, dat instond voor de ondersteuning en feedback op het beleid en bedoeld was als een brug tussen het beleid en de sector.

¹⁹² Ondertussen is het systeem geëvolueerd naar een beoordeling door vaste, in tijd beperkte beoordelingscommissies per soort film (zie www.vaf.be).

informele contacten.¹⁹³ Met het VAF kreeg de filmsector het autonome filmfonds waar zij al bijna vier decennia om vroeg; de gebureaucratiseerde steunaanvraag werd eenvoudiger en soepeler en de minister kon niet langer bij individuele filedossiers interfereren. Door een einde te stellen aan de “overgangsfase” waarin het filmbeleid zich sinds het KB van 1964 bevond, werd er binnen de ontwikkeling van het filmbeleid in Vlaanderen een hoofdstuk afgesloten.¹⁹⁴

5.6 Besluit

Het feit dat de in de jaren 1960 in België ingevoerde selectieve filmsteun van meet af aan regionaal georganiseerd werd, is vrij opmerkelijk. Hier was immers nog helemaal geen sprake van toen een kleine twintig jaar eerder de eerste initiatieven ter ondersteuning van de filmproductie in België het licht zagen. Alle (pogingen tot) steunmaatregelen, zoals het detaxatiesysteem, werden binnen een Belgisch unitair kader gezien. Dit was nog steeds het geval toen aan het begin van de jaren 1960 plannen ontstonden omtrent een Belgisch Filminstituut. De Vlamingen aan de onderhandelingstafel eisten echter een naar taal opgesplitste tweeledige structuur van het Instituut, wat de besprekingen bemoeilijkte. De hardnekkigheid van de Vlaamse onderhandelaars op dit punt dient gezien te worden binnen het toen sterk aanwezige streven naar culturele autonomie in politieke en culturele kringen. Bovendien voelden zij zich gesteund door de splitsing van het unitaire omroepinstituut in de BRT en de RTB in 1960 en door het feit dat in 1962 ook de ministerportefeuille van Cultuur werd gesplitst. Onder impuls van minister van Nederlandse Cultuur van Elstlande resulteerde dit ten slotte in het KB van 1964 tot bevordering van de Nederlandstalige filmcultuur. Het mag duidelijk zijn dat het ontstaan van het filmbeleid in Vlaanderen in sterke mate in het kader van de door Huyse (2003) beschreven communautaire breuklijn in de Belgische samenleving gezien mag worden.

Het belangrijkste element van het in 1964 ingerichte steunsysteem was de oprichting van een filmcommissie, die de minister adviseerde over de betoelaging van filmprojecten. Aangezien de totstandkoming van het Vlaamse steunsysteem ten koste ging van de plannen rond een Belgisch Filminstituut, had de door de Vlamingen verworven autonomie ook een keerzijde; het oorspronkelijke idee van een slagkrachtig en flexibel filmfonds met een ruim budget was immers ver te zoeken. In de

¹⁹³ Daarnaast wordt de raad van beheer (deels) voorgedragen door de Vlaamse regering, maar de eerste raad van beheer was wel sterk gedepolitiseerd samengesteld. Ook is er een afgevaardigde van de bevoegde minister, die de vergaderingen van de bestuursorganen van het fonds bijwoont en een evaluatie opmaakt van de uitvoering van de strategische en deels meetbare doelstellingen uit de beheersovereenkomst.

¹⁹⁴ Het filmbeleid onder het VAF ligt buiten onze onderzoeksperiode. Bepaalde aspecten van dit beleid werden wel reeds behandeld in enkele andere studies (Braet, Spek & Pauwels, 2013; Engelen & Vande Winkel, 2010; Martens, 2009; Willems, 2010; Willems & Smets, 2013).

plaats kwam er een veel minder verstrekkend filmbeleid met beperkte budgettaire middelen en een administratief omslachtig, sterk politiek afhankelijk en weinig transparant betoelagingsstelsel dat voortdurend onder vuur lag. Het was dan ook bedoeld als een tijdelijke regeling in afwachting van de oprichting van een autonoom filmfonds. Mits een aantal positieve aanpassingen toen in 1994 het fonds Film in Vlaanderen het licht zag, werd het in 1964 geïmplementeerde stelsel echter in grote lijnen aangehouden tot aan het begin van de 21^{ste} eeuw. Enigszins ironisch was dat het Vlaamse streven naar meer autonomie, dat er eerder in geslaagd was een Vlaams filmsteunmechanisme te introduceren, via de ruimere communautaire ontwikkelingen vaak een remmende factor bleek voor een hervorming van het Vlaamse filmbeleid (zeker tot aan het begin van de jaren 1980). In die zin vinden we hier een toepassing van Jan Romeins (1937) wet van de remmende voorsprong, die stelt dat een bepaalde voorsprong verdere innovatie op dat vlak ontmoedigt. Achteraf beschouwd kan men immers argumenteren dat indien de Vlaamse onderhandelaren minder halsstarrig hadden vastgehouden aan hun eis tot culturele autonomie, dit ten gunste geweest zou zijn van de evolutie van het filmbeleid in Vlaanderen. Ook Van Liempt (1986, p. 19) zelf maakte deze bedenking in retrospectief. Indien het Belgisch Filminstituut immers als een nationale instelling opgericht was, dan zou het in de daaropvolgende jaren vanzelf taalkundig opgesplitst zijn door de (cultuur)politieke evoluties, niet in het minst door de staatshervormingen van 1970 en 1980. Op die manier zou het door de sector gevraagde autonoom Vlaams filmfonds waarschijnlijk veel vroeger gerealiseerd zijn dan in 2002 (toen het VAF in werking trad), iets wat men in 1964 uiteraard niet kon voorzien.

De bedoeling van het KB van 1964 bestond erin een als zodanig herkenbare “Vlaamse cinema” te creëren. Deze doelstelling kwam voort uit een ruimer ideaal van Vlaamse culturele emancipatie waarnaar de belangrijkste beleidsactoren streefden. Dit ging gepaard met een vrij paternalistische visie op het filmbeleid, waarbinnen het stimuleren van de Vlaamse cultuur en identiteit een belangrijke plaats innam. De nadruk op het culturele aspect in het KB dient dan ook binnen dit kader gezien te worden, hoewel het ook beklemtoond werd om binnen de bevoegdheden van minister van Elsenlaere te blijven. Voor de constructie van de Vlaamse cinema wilde men in de eerste plaats langspeelfilms inschakelen die zoveel mogelijk door Vlamingen gerealiseerd moesten worden. Naast de economische motivatie wilde men op die manier een herkenbaar, Vlaams karakter aan de films verlenen. Dit trachtte men ook te doen door het gebruik van de Nederlandse taal te onderlijnen. Aan het begin van de jaren 1980 kwam de cultuurbevoegdheid na een jarenlange christendemocratische dominantie in handen van de liberalen. Een aanvaring tussen de nieuwe minister Poma en de oude filmcommissie, waarop deze laatste ontslagen en vervangen werd, was een teken aan de wand dat het begin van de jaren 1980, mede onder invloed van

algemene ontwikkelingen in de audiovisuele sector, een kantelmoment in de ontwikkeling van het Vlaamse filmbeleid inluidde.

Hoewel commercieel en economisch geïnspireerde imperatieven altijd al in zekere mate aanwezig waren, traden deze nu een stuk prominenter op de voorgrond. Niettegenstaande het stijgende belang van het publieksbereik en het aantrekken van private en buitenlandse investeringen, werd ook nog steeds het culturele aspect beklemtoond, wat tot een cultureel-economisch tweesporenbeleid leidde. Dit vertaalde zich in 1994 ook in het samenvoegen van de filmsteunmiddelen uit de ministeries van Cultuur en Economie. Soms werd het stimuleren van de Vlaamse cultuur en identiteit zelfs nog explicieter als een legitimerende beleidsdoelstelling benadrukt dan voorheen. Tegelijk was het echter zo dat hier een grotendeels andere, meer marktgerichte, invulling aan gegeven werd. De zorg om de herkenbaarheid en het Vlaamse karakter van de Vlaamse cinema kwam minder voort uit de intentie om een Vlaamse identiteit te creëren dan wel uit de wens om aansluiting te vinden bij een zo groot mogelijk Vlaams publiek. De internationale uitstraling die men met de Vlaamse cinema beoogde, kaderde dan weer goeddeels binnen een ruimere strategie om Vlaanderen internationaal als een sterk merk te profileren en zodoende een gunstige economische weerslag te realiseren.

6 Filmbeleidspraktijken: een thematische benadering

Het zoeken naar een identiteit is net de identiteit van de filmende Vlaming.

- Hugo Claus

Het in het vorige hoofdstuk beschreven filmbeleidskader schetst de contouren waarbinnen de concrete beleidspraktijken (het ondersteunen van filmproducties) zich ontvouwen. Het zijn deze beleidspraktijken waar we in dit hoofdstuk dieper op in gaan, steeds met de onderzoeksvraag naar de rol van het filmbeleid in het stimuleren van een nationale cultuur en identiteit voorop. Dit doen we niet enkel door te kijken naar het eindresultaat van het beleid (de langspeelfilms), maar vooral door het beslissingsproces achter de betoelagingsbesluiten aan een analyse te onderwerpen. Wat voor films beoogde men binnen de constructie van een Vlaamse cinema? Welke overwegingen speelden er om bepaalde filmprojecten te steunen en andere niet, en hoe kunnen we dit linken aan een nationaal discours?

Hierbij wensen we nog eens te wijzen op het belang en de impact van het filmbeleid op de Vlaamse filmproductie. Het initiatief voor de films kwam wel bijna altijd uit de sector zelf, maar in het vorige hoofdstuk zagen we reeds hoe de financiële overheidssteun doorheen de volledige onderzoeksperiode van vitaal belang was voor de levensvatbaarheid van de Vlaamse langspeelfilmproductiesector (zie 5.2.2 en 5.4.3). Meer dan driekwart van alle majoritair Vlaamse langspeelfilms maakte gebruik van een productietoelage die gemiddeld meer dan de helft van (het Vlaamse aandeel in) het totale financieringsplan uitmaakte. De beleidsactoren beslisten met andere woorden in belangrijke mate mee over welke films het daglicht zagen, en welke films niet. De impact van het filmbeleid op hoe de Vlaamse langspeelfilmproductie eruit zag, kon echter nog een stuk verder gaan.¹ Voornamelijk de filmcommissie, als belangrijkste beleidsinvuller en de beleidsactor waarmee de filmmakers het meest werden geconfronteerd, speelde hierbij een significante rol. Zo werden via informele weg soms bepaalde filmonderwerpen aangeraden, waarvoor de filmmakers dan gemakkelijker steun zouden verkrijgen.² Ook

¹ Caterer (2011, p. 212) maakt dezelfde opmerking over de impact van het filmproductiebeleid in het Verenigd Koninkrijk.

² Aan Harry Kümel werd bijvoorbeeld gesuggereerd om voor zijn langspeelfilmdebuut een boek van Filip De Pillecyn te adapteren, wat uiteindelijk resulteerde in de film *Monsieur Hawarden* (1968) (zie 6.3.4). Ook kon het gebeuren dat (leden van) de filmcommissie bepaalde samenwerkingen in de hand werkten. Dit was bijvoorbeeld het geval voor regisseur Patrick Le Bon en scenarist Paul Koeck (Patrick Le Bon, interview met de auteur, Kapellen, 30 september 2013). Toen Le Bon op zoek was naar een scenarist voor *Hellegat* (1980) stelde commissievoorzitter Frits Danckaert voor om Koeck te nemen. Na *Hellegat* werkten zij nog samen aan diverse andere projecten.

werd in de interviews geopperd dat scenario's soms "naar de commissie" werden geschreven om zo vlotter de overheidssteun binnen te halen.³

De meest verregaande tekstuele beïnvloeding verliep echter via het formele filmbeleidsproces. De filmcommissie gaf in haar adviesvorming immers zo goed als altijd diverse tekstuele opmerkingen en suggesties over de voorliggende filmprojecten.⁴ Regelmatig werd hierbij een herwerking van het scenario gevraagd als voorwaarde voor een eventueel positief steunadvies. Deze procedure kon zich diverse malen herhalen, tot uiteindelijk een definitief positief of negatief advies volgde.⁵ Algemeen gold hierbij dat hoe groter het steunbedrag was, hoe meer de commissie begaan was met de filminhoud. Hoewel de invloed van de filmcommissie op de filmtekst vaak onmiskenbaar was, moet deze ook enigszins gerelativeerd worden. Na toekenning van de overheidssteun konden de filmmakers er in principe immers mee doen wat ze wilden. Wel was er een zeker controlemechanisme ingebouwd, waarbij de commissie de afgewerkte film visioneerde en vervolgens advies gaf over de laatste schijf van de productiesteun en over de promotiesteun.⁶ Bovendien kon het niet nakomen van bepaalde engagementen in het nadeel spelen bij de steunaanvraag van een volgend project.⁷

Het mag duidelijk zijn dat de impact van het filmbeleid op de Vlaamse filmproductie navenant was. In dit hoofdstuk wensen we na te gaan op welke manier en voor welke projecten het filmbeleid deze invloed (gaande van het al dan niet ondersteunen van bepaalde projecten tot een verregaande tekstuele beïnvloeding) aanwendde. Uit het vorige hoofdstuk werd reeds duidelijk dat de beleidsactoren doorheen de volledige onderzoeksperiode een als zodanig herkenbare "Vlaamse cinema" wilden creëren. Het KB van 1964 benadrukte in dit verband drie elementen om een toelage te bekomen: de nationaliteit, de

³ Harry Kümel, interview met de auteur, Antwerpen, 9 september 2013. Kümel (in Verhoye, 1974) klaagde ook vroeger al aan dat de filmcommissie de artistieke vrijheid inperkte doordat zij de stijl en inhoud moest goedkeuren, waardoor zij de filmmakers in een bepaalde richting stuwde. Dit valt natuurlijk erg moeilijk empirisch te onderzoeken.

⁴ Dit gebeurde in de eerste plaats via de officiële commissieadviezen, die men niet alleen aan de minister, maar ook aan de indieners van een project bekendmaakte. Daarnaast werd de dialoog tussen commissie en filmmakers over de filmtekst vaak nog verder en in meer detail gevoerd in de hoorzittingen die dikwijls plaatsvonden. De commissienotulen geven slechts een beknopt verslag van deze hoorzittingen, waardoor het moeilijker is om hier de precieze draagwijdte van in te schatten.

⁵ Een mooi voorbeeld hiervan vormt het beleidsproces rond *De ooggetuige* (1996, Emile Degelin) (zie RAB, V14, CV, 19 december 1990; 10 juli 1991; 4 september 1991; 14 november 1991; 19 december 1991; 20 februari 1992).

⁶ Zo werd de promotiesteun aan *De paniekzaaiers* (1986, Patrick Le Bon) geweigerd omdat de filmmakers zich niet aan de eerder gedane beloften op filmtekstueel vlak hadden gehouden (RAB, V14, CV, 30 mei 1986; zie ook Beyens, Eysackers & Holthof, 1986, p. 25). De afgewerkte films moesten steeds voor hun première aan de commissie voorgesteld worden, wat de mogelijkheid openliet om nog enkele suggesties te formuleren. Vanaf het einde van de jaren 1980 werden er nog slechts bij uitzondering officiële visies op de commissievergaderingen gehouden, maar het belang van het oordeel van de commissieleden (die de films dan elders zagen) bleef wel bestaan bij de volgende steunaanvragen.

⁷ Dit was bijvoorbeeld dikwijls het geval bij producent Jan Van Raemdonck (zie hoofdstuk acht).

Nederlandstaligheid en het culturele karakter van de films. Ook binnen het eind 1993 vernieuwde wettelijk kader bleven deze elementen van centraal belang. Zoals werd aangetoond, zijn dit allemaal elementen die zich goed binnen de natievormingsidee laten inpassen. De structuur van dit hoofdstuk werd dan ook geïnspireerd door deze aandachtspunten uit het KB, maar nog meer door de in het theoretische kader gemaakte onderverdeling van elementen die bij de discursieve constructie van een nationale identiteit centraal staan (zie 1.4 en 3.2.2). Hieruit volgt dat we eerst vanuit een grotendeels contextuele benadering bekijken op welke manier de beleidsactoren een Vlaamse cinema wensten te construeren (6.1). Anders gezegd, wat was het belang van de geografische plaats van de diverse filmproductieactiviteiten en van de nationaliteit en de achtergrond van de filmmedewerkers? Hoe ging men om met de “nationaliteit” van een film? Deze vragen zijn het meest pertinent binnen het coproductiebeleid, dat in dit deel dan ook voorop staat. Met de centrale onderzoeksvraag voor ogen onderzoeken we hierbij in welke mate men het “Vlaamse karakter” van de Vlaamse cinema wenste te vrijwaren via de filmcontext.

Hoewel de opdeling tussen het tekstuele en het contextuele aspect zeker niet absoluut is, gaat in de volgende drie delen de aandacht hoofdzakelijk uit naar de tekstuele invulling van de te creëren Vlaamse cinema. De eerste twee gesubsidieerde langspeelfilms, *¿Y mañana?* (1966, Emile Degelin) en *Het afscheid* (1966, Roland Verhavert), geven meteen de invalshoeken voor de eerste twee paragrafen aan. Waar *¿Y mañana?* opviel door het taalgebruik (er valt nauwelijks Nederlands in de film te horen), werd het culturele cachet van *Het afscheid* geschraagd doordat het een adaptatie betrof van de gelijknamige roman van de gevierde Vlaamse schrijver Ivo Michiels. We onderzoeken met andere woorden de concrete invulling van de filmbeleidsvoorschriften op het vlak van taal en cultuur. We belichten zowel het beleid tegenover andere talen dan het Nederlands als het beleid tegenover de varianten in het Nederlandse taalgebruik (6.2). Het culturele element wordt ruim benaderd: we hebben oog voor het algemene cultureel-economische spanningsveld, het artfilmbeleid, de relatie tussen het filmbeleid en hoge cultuur, literatuur en het kinder- en jeugdfilmbeleid (6.3). In het laatste deel gaat de aandacht uit naar een aspect dat we niet rechtstreeks in het KB terugvinden, maar wel van groot belang bleek in het filmbeleid en bovendien bijzonder relevant is in het kader van de centrale onderzoeksvraag naar de relatie tussen film en natievorming. We focussen met name op de historische dan wel hedendaagse (en meer specifiek de expliciet maatschappelijk actuele) setting van de gesteunde films (6.4). Doorheen de verschillende delen staat steeds de vraag voorop naar de rol die het filmbeleid speelde in het stimuleren van een Vlaamse nationale identiteit en cultuur.

6.1 De nationaliteit van de Vlaamse cinema

In de literatuurstudie wezen we al op de moeilijkheid van het toewijzen van een nationaliteit of een ander geografisch label aan een film, laat staan aan een groep films die dan samen “de cinema” van een bepaalde regio zouden uitmaken (zie 3.1). In België - maar dit gebeurt ook in andere landen - hebben het overheidsbeleid en andere organisaties (zoals filmfestivals) de traditie om een productionele benadering te hanteren bij het verlenen van een nationaliteit aan een film (zie 3.4). De producent met de grootste inbreng bepaalt met andere woorden de nationaliteit van de film. Het problematische karakter van dergelijke benadering bleek bijvoorbeeld uit de ophef die in 1968 op het Nationaal Belgisch Filmfestival ontstond rond André Delvaux' *Un soir, un train* (1968). Deze film speelt zich af tegen de historische achtergrond van het communautaire conflict rond de vervlaamsing van de Leuvense universiteit. Omdat de hoofdproducente (Mag Bodard) te Parijs was gevestigd, werd de film als Frans beschouwd en kon deze bijgevolg niet geselecteerd worden voor het festival (Weemaes, 1969, p. 246). Aan de andere kant was het dan weer zo dat de Belgische Oscarinzending *Wait until spring*, *Bandini* (1989, Dominique Deruddere), dat wel degelijk een Belgische hoofdproducent had, door de Academy of Motion Picture Arts and Sciences geweigerd werd omdat de film in het Engels was.⁸ Zoals uit dit deel zal blijken, zorgde de productionele benadering van de nationaliteit van een film ook binnen het Vlaamse filmbeleidsproces voor problemen. Bovendien werd deze kwestie nog verder gecompliceerd doordat de beleidsactoren naar een Vlaamse en niet naar een Belgische identiteit van de ondersteunde films streefden. In dit deel nemen we dan ook het filmbeleid tegenover de productiecontext van om steun vragende films onder de loep. We stellen de vraag naar het belang van de nationaliteit en de achtergrond van de filmmedewerkers en van de geografische plaats van de diverse filmproductieactiviteiten, met speciale aandacht voor de vraag hoe dit gerelateerd werd aan het Vlaamse karakter van de producties.

Hierbij valt onmiddellijk op dat alle opeenvolgende filmcommissies scrupuleus toezagen op de nationaliteitsbepalingen die het KB van 1964 en het latere decreet van 1993 voorschreven. Dit gebeurde in de eerste plaats door steevast de nationale of regionale achtergrond van de filmmedewerkers en de locaties van de verschillende filmactiviteiten na te gaan. Het stimuleren van het Vlaamse filmbedrijf was immers een belangrijke economische motivatie. De filmsector zelf tikte de filmcommissie herhaaldelijk op de vingers wanneer zij vond dat er, in de woorden van de Beroepsunie voor Film en Televisie, te veel “vreemde technici, met hoog salaris, in plaats van Vlaamse technici” bij de productie van Vlaamse films

⁸ RAB, V14, CV, 8 november 1989. In de plaats van *Bandini* werd dan *Het sacrament* (1990, Hugo Claus) ingezonden.

betrokken waren.⁹ Het gebruik van de term “Vlaamse technici”, en niet “Belgische technici” zoals het KB voorschreef, is niet toevallig. De Nederlandse taalbepalingen mochten dan wel enkel gelden voor het filmproduct zelf (en dus in principe niet voor de filmmedewerkers), toch waakten zowel de sector als de filmcommissie erover dat Nederlandstalige Belgen de meeste en belangrijkste functies invulden. De Vlaamse cinema moest voor zo ver als mogelijk door mensen uit de eigen Vlaamse gemeenschap opgebouwd worden. Hierbij valt op dat ondanks de wettelijke mogelijkheden qua casting van niet-Belgische acteurs (zie 5.2.3) de beleidsactoren zich in de praktijk ook op dit vlak veel minder open opstelden. De filmcommissie toonde zich bewust van de belangrijke rol die acteurs vaak spelen voor de uitstraling van een film en ook hier wilde men het Vlaamse karakter zo veel mogelijk vrijwaren. De tekstuele repercussies van de acteurskeuze maakt overigens meteen de mogelijke verstrengeling tussen de contextuele en tekstuele dimensie van (het filmbeleid tegenover) een filmproject duidelijk.

De kwestie omtrent de nationaliteit van een film trad uiteraard het sterkst op de voorgrond wanneer er zich coproducties aandienden. In wat volgt bestuderen we dan ook in welke mate het coproductiegegeven de constructie van een Vlaamse cinema problematiseerde en hoe de beleidsactoren hiermee omgingen. We belichten eerst enkele algemene coproductiegegevens binnen de ontwikkeling van het Vlaamse filmbeleid. Hierbij zien we hoe er zich opnieuw een breuklijn aftekende aan het begin van de jaren 1980, waarna een intensifiëring van de overheidssteun aan coproducties plaatsvond. Vervolgens spitst de analyse zich toe op het Vlaamse coproductiebeleid tegenover respectievelijk Nederland en de Franse Gemeenschap (voornamelijk, maar niet exclusief) in de jaren 1960 en 1970. Dit waren immers de twee meest prominente coproductieregio's waartegenover de beleidsactoren een visie ontwikkelden die verder ging dan een louter pragmatisch-economische motivatie. Ten slotte focussen we op de steeds groeiende internationaliseringstendens die sinds de jaren 1980 opgang maakte en hoe het filmbeleid hiermee omging. Een terugkerend aandachtspunt doorheen dit deel is de door de beleidsactoren vaak geproblematiseerde verhouding tussen het coproductiegegeven en het Vlaamse karakter van de films, zowel op contextueel als op tekstueel vlak.

6.1.1 Algemeen coproductiebeleid

De wettelijke voorschriften lieten de mogelijkheid van coproducties toe, maar verstrekten geen specifieke voorwaarden waaraan deze filmprojecten moesten voldoen.¹⁰ De minister en de filmcommissie waren dus

⁹ RAB, V14, CV, 3 maart 1978. De filmcommissie verklaarde zich echter onbevoegd om hierover te oordelen en klaagde op haar beurt het ontbreken van een Hoge Raad aan. Voor een gelijkaardige klacht vanwege de Syndicale Kamer van de Cinematografie, zie RAB, V14, CV, 5 juni 1967.

¹⁰ KB van 14 november 1964 tot bevordering van de Nederlandstalige filmcultuur, BS, 21 november 1964; Decreet van 22 december 1993 houdende bepalingen tot begeleiding van de begroting 1994, BS 29 december 1993.

redelijk vrij in de invulling van het coproductiebeleid. Tabel 6 toont alvast aan dat coproducties allerminst een uitzondering vormden in het Vlaamse filmproductiebeleid. 120 van de 211 (57%) gesteunde langspeelfilmprojecten waren immers majoritaire of minoritaire coproducties. Over het algemeen was het coproductiebeleid in de eerste plaats economisch gemotiveerd. Het voornaamste doel bestond erin het economische nadeel van de kleine thuismarkt te beperken door buitenlandse investerings- en distributiemogelijkheden voor de Vlaamse cinema te stimuleren. Reeds in 1965 verwoordde de filmcommissie het als volgt: “Het handelsaspect mag absoluut niet over het hoofd gezien, en hier biedt de coproductie een uitweg, omwille van de grotere afzetmarkt.”¹¹ De inspanningen op het vlak van coproducties kwamen dan ook deels voort uit het besef dat de overheidssteun wel de filmproductie stimuleerde, maar dat dit er nog niet voor zorgde dat de gecreëerde Vlaamse cinema ook een degelijke verspreiding kende (zie ook 5.3.1).

Zowel in absolute als in relatieve cijfers was er een duidelijk verschil tussen de periode voor het begin van de jaren 1980, met 24 coproducties op 59 gesteunde projecten (41%), en de periode erna, met 96 coproducties op 152 gesteunde projecten (63%) (zie Tabel 6). De grote stijging van het totaal aantal projecten kwam dus in de eerste plaats ten goede van de coproducties, waardoor het aandeel van louter Vlaamse producties terugviel van 59% naar 37%. In de periode 1964-1982 valt bovendien op dat slechts bij een kwart van de gesteunde coproducties het Vlaamse aandeel minoritair was. Het coproductiegegeven kwam met andere woorden in de eerste plaats de majoritair Vlaamse producties ten goede. Dit leidde ertoe dat 90% van het totaal aantal gesteunde projecten Vlaamse of majoritair Vlaamse producties waren, wat onmiddellijk de absolute prioriteit van de middelenbesteding aangeeft: een zo Vlaams mogelijke cinema steunen. Voor de periode 1983-2002 is dit een stuk evenwichtiger: er werden exact evenveel majoritair als minoritair Vlaamse coproducties gesteund. De internationalisering vanaf de jaren 1980 liet zich ook sterk voelen in het productieopzet van de individuele projecten: waar tot 1982 slechts 3 van de 24 coproducties meer dan één productiepartner hadden, was dit voor de periode vanaf 1983 voor 41 van de 96 coproducties het geval.

¹¹ RAB, V14, CV, 4 december 1965.

Aard van de productie	Gesteunde projecten 1964-1982		Gesteunde projecten 1983-2002	
Louter Vlaamse producties	35	59%	56	37%
Majoritair Vlaamse coproducties	18	31%	48	32%
Minoritair Vlaamse coproducties	6	10%	48	32%
Totaal	59	100%	152	100%

Herkomst coproductiepartner**	Gesteunde projecten 1964-1982		Gesteunde projecten 1983-2002	
Nederland	19	70%	51	33%
Franse Gemeenschap	3	11%	30	19%
Frankrijk	3	11%	30	19%
(West-)Duitsland	2	7%	14	9%
Andere***	0	0%	30	19%
Totaal	27	100%	154	100%

Tabel 6: Coproductiegegevens voor langspeelfilmprojecten die (pre- of post)productiesteun ontvingen* (1964-2002)

Bron: eigen dataverzameling.

* Niet alle projecten die steun toegezegd kregen, werden ook effectief gerealiseerd.

** Voor de periode 1964-1982 hadden 3 van de 24 coproductieprojecten meer dan één coproductiepartner, voor de periode 1983-2002 was dit het geval voor 41 van de 96 coproductieprojecten.

*** Dit waren de VSA (6), het VK (6), Denemarken (3), Luxemburg (3), Zwitserland (2), Italië (2), Spanje (2), Manila (1), Congo (1), Cuba (1), Indonesië (1), Macedonië (1) en Australië (1).

Wanneer we in Tabel 6 kijken naar de herkomst van de coproductiepartners, zien we dat in de periode tot 1982 maar liefst 19 van de 27 coproductiepartners afkomstig waren uit Nederland (70%). Aangezien er in dezelfde periode “slechts” 30 van de 70 steunaanvragen (43%) een coproductiepartner uit Nederland hadden, wijzen de gegevens over de effectief gesteunde projecten op een duidelijke voorkeur van de beleidsmakers. Daarnaast waren drie coproductiepartners afkomstig uit de Franse Gemeenschap van België. De resterende vijf coproductiepartners kwamen uit Frankrijk en West-Duitsland, niet toevallig twee landen waarmee België respectievelijk sinds 1962 en 1964 een coproductieakkoord had.¹² Nederland bleef ook in de periode tot 2002 de meest dominante productiepartner, maar haar aandeel kalfde sterk af tot 33%. In de plaats kwam er een grotere verscheidenheid aan andere productiepartners, waarvan de overgrote meerderheid echter uit West-Europa kwam, gevolgd door de Verenigde Staten. Slechts in zeer uitzonderlijke gevallen werd er een coproductie opgezet met een partner uit een andere regio. De

¹² Het coproductieakkoord met Frankrijk werd hernieuwd in 1972. Ook met landen als Italië (1961, hernieuwd in 1971), Israël (1971), Tunesië (1975) en Canada (1984) sloot België coproductieakkoorden, maar deze werden eerder benut door de filmproductiesector in de Franse Gemeenschap. Bij een coproductieakkoord beschouwden beide betrokken landen de films als nationale films, waardoor ze van alle voordelen genoten in beide landen (zie ook CRISP, 1977, pp. 27-28). Met het afsluiten van coproductieakkoorden vanaf de jaren 1960 kwam België iets achter op de meeste andere landen in Europa, die vanaf 1949 en voornamelijk naar het einde van de jaren 1950 diverse akkoorden sloten (Bergfelder, 2000, pp. 142-143; Jäckel, 1996).

internationalisering van het Vlaamse filmgebeuren betekende dus zeker geen globalisering, maar eerder een transnationalisering binnen een Westerse comfortzone. Bovendien stonden Vlaanderens onmiddellijke buurlanden en -regio's (de Franse Gemeenschap, Nederland, Frankrijk¹³ en (West-)Duitsland) samen garant voor 81% van de verschillende coproductiepartners die met een Vlaamse producent in zee gingen.

6.1.2 Vlaams-Nederlandse coproducties

Tegenover Nederland en de Franse Gemeenschap werd tot aan het begin van de jaren 1980 een apart coproductiebeleid gevoerd dat deels los stond van het beleid tegenover andere regio's. In dit en het volgende deel bekijken we dit beleid van naderbij. Naast de geografische nabijheid werden de vele samenwerkingen tussen Vlaanderen en Nederland uiteraard bevorderd door de gemeenschappelijke taal. Om dit voordeel ten volle te kunnen benutten, hield men reeds bij de voorbereiding van het KB van 1964 een systeem voor ogen dat zo analoog mogelijk aan het Nederlandse model moest zijn, om zo gemakkelijker coproducties te faciliteren.¹⁴ Vanaf de inwerkingtreding van het KB zetten diverse beleidsmakers dan ook in op de coproductiemogelijkheden met Nederland. Tot een echt coproductieakkoord kwam het niet, omdat dit niet binnen de politiek van de machtige Nederlandse Bioscoopbond paste.¹⁵ Wel werd een informeel protocol opgesteld dat het principe van Belgisch-Nederlandse coproducties erkende en trachtte te stimuleren.¹⁶ Bovendien waren er in de jaren 1960 en 1970 diverse vergaderingen tussen vertegenwoordigers van het Vlaamse en het Nederlandse filmbeleid, met als voortrekker aan Nederlandse kant Jan Hulsker, de voorzitter van het Productiefonds voor Nederlandse Films, en aan Vlaamse kant filmcommissievoorzitter Joz Van Liempt.¹⁷ Enkele occasionele

¹³ De vele coproducties met Frankrijk in de periode 1983-2002 kunnen deels verklaard worden door de coproducties met de Franse Gemeenschap. Deze heeft immers een zeer sterke traditie in coproducties met Frankrijk, waardoor een Vlaamse coproductie met in de eerste plaats de Franse Gemeenschap in 17 van de 30 gevallen ook een Franse coproductiepartner met zich meebracht.

¹⁴ Ook bij de diverse plannen tot oprichting van een filmfonds bleef dit gegeven altijd meespelen, zie bv. RAB, V14, CV, 13 juli 1972.

¹⁵ Het was op initiatief van de Nederlandse Bioscoopbond dat in 1956 samen met de Nederlandse overheid het Productiefonds voor Nederlandse Films werd opgericht. Ook daarna bleef deze organisatie een zeer invloedrijke speler in het Nederlandse filmbeleid.

¹⁶ Hoewel men omwille van het Belgisch wettelijke kader in de officiële documentatie steeds sprak over de "Belgisch-Nederlandse verhoudingen", kwam het in de praktijk enkel neer op een Vlaams-Nederlandse samenwerking.

¹⁷ UA, AJVL, Map Relaties met Nederland (vanaf 1967), Belgisch-Nederlandstalige verhoudingen m.b.t. het produceren van films; Vergadering over de Nederlands-Belgische filmuitwisseling en coproductie, 9 februari 1967; Werkgroep colloquium België-Nederland, 7 september 1973; Onderhoud met de heren Bosman en Hulsker, 22 maart 1974; Belgisch-Nederlands Filmcolloquium te Steenokkerzeel, 8-9 november 1974; Informele contactcommissie België-Nederland, 14 februari 1975; Informele contactcommissie België-Nederland, 3 december 1975; Nederlands-Belgisch Filmcolloquium, 12 oktober 1977; Informele gemengde commissie België-Nederland, 3 november 1978; Gemengde commissie ad hoc Nederland-België, 18 juni 1980.

overlegmomenten niet te na gesproken,¹⁸ verwaterde de structurele beleidssamenwerking tussen Vlaanderen en Nederland vanaf de jaren 1980. Hoewel Nederland een bevoorrechte partner bleef, werden coproducties met Nederland veel meer dan voorheen gezien als deel van het ruimere coproductiebeleid (zie 6.1.4).

6.1.2.1 Economische en cultureel-ideologische motivaties

De motivatie voor een doorgedreven coproductiebeleid met Nederland viel deels terug op dezelfde economische argumentatie als voor de coproductieakkoorden met andere landen. Dit dient ook gezien te worden in een ruimer Europees kader, waarbij verschillende Europese landen een lange geschiedenis van samenwerking kenden om zo sterker te staan tegenover de Hollywooddominantie (Jäckel, 1996). Samen met de opportuniteiten om aanvullende investeringen voor een filmproject te vinden, beklemtoonde de filmcommissie van meet af aan de ruimere distributiemogelijkheden voor Vlaamse films.¹⁹ Net zoals bij andere culturele sectoren lag samenwerking met Nederland vanuit dit perspectief voor de hand vanwege de gemeenschappelijke taal en het gelijkaardige probleem van een relatief kleine thuismarkt. Dit inzicht vormde het vertrekpunt van de eerste officiële coproductiebesprekingen tussen beleidsmakers uit Vlaanderen en Nederland in februari 1967. De conclusie klonk hierbij als volgt:

“De eigen filmproductie is belangrijk en moet gesteund worden:

- 1) Opdat de Nederlandse cultuur, gedachte en denksfeer zou aanwezig zijn in de bioscoopzalen;
- 2) Opdat de Nederlandse en Belgische film in de bioscoopzalen zouden vertoond worden.”²⁰

Terwijl het tweede punt op het zonet besproken distributie-aspect betrekking had, legde het eerste punt een andere, meer cultureel-ideologische motivatie bloot. Het coproductiebeleid tussen Vlaanderen en Nederland werd in de jaren 1960 en 1970 namelijk ook gemotiveerd door een Groot-Nederlands geïnspireerd cultureel idealisme. Vlaamse en Nederlandse films werden gezien als deel van een ruimere, gedeelde Nederlandse cultuur. In de woorden van Van Liempt waren Vlaams-Nederlandse coproducties daarom “des te noodzakelijker (...) indien wij in de Europese integratie ons Nederlands cultureel aanschijn niet willen verliezen”.²¹ Zoals Schramme (1999, p. 143) aangeeft, kwam de ideologische

¹⁸ Zo was er een ontmoetingsdag op het filmfestival van Gent in 1989 (RAB, V14, CV, 14 september 1989), wat in oktober 1990 en maart 1991 gevolgd werd door samenkomsten van diverse beleidsactoren uit Vlaanderen en Nederland.

¹⁹ Zie bv. RAB, V14, CV, 4 december 1965.

²⁰ UA, AJVL, Map Relaties met Nederland (vanaf 1967), Vergadering over de Nederlands-Belgische filmuitwisseling en coproductie, 9 februari 1967.

²¹ UA, AJVL, Map Relaties met Nederland (vanaf 1967), Vergadering over de Nederlands-Belgische filmuitwisseling en coproductie, 9 februari 1967.

motivatie voor Vlaams-Nederlandse culturele samenwerkingen aan Vlaamse zijde voornamelijk voort uit een kleine groep intelligentsia uit de traditionele Vlaamse beweging “die vanuit hun vaak nog Groot-Nederlandse idealisme streefden naar de uitstraling van de Nederlandse cultuur in het buitenland”. In deze context stond het coproductiebeleid met Nederland prominent op de agenda onder minister van Mechelen. Hij ijverde ook in zijn ruimer cultuurbeleid voor samenwerking met Nederland, bijvoorbeeld door te pleiten voor een Academie voor de Nederlandse Taal en door bepaalde Nederlandse diploma’s gelijk te schakelen met Belgische (Wouters & Gunst, 1998). Ook de directeur-generaal binnen het ministerie van Cultuur Paul Rock (die tevens lid was van de Gemengde Commissie voor de toepassing van het Belgisch-Nederlands Cultureel Verdrag) toonde zich een stimulator van het coproductiekader. De belangrijkste figuur in dit opzicht was echter zonder twijfel Johan Flerackers, die vanuit zijn Groot-Nederlandse achtergrond steeds een groot voorvechter was van Vlaams-Nederlandse samenwerkingen (Ruys, 1998c; Schramme, 1994). Als kabinetschef Cultuur vanaf 1965 tot 1977 kon hij zijn invloed sterk laten gelden op het Vlaamse coproductiebeleid met Nederland. Toen Flerackers na 1977 wegviel als kabinetschef, bleef de bekommernis om de Vlaams-Nederlandse samenwerking wel bestaan, maar de Groot-Nederlandse motivatie hiervoor verdween zo goed als volledig. De economische drijfveer begon van dan af aan de bovenhand te krijgen in het coproductiebeleid, een evolutie die men in de jaren 1980 enkel versterkt zag.

6.1.2.2 Majoritair versus minoritair

Bij het bekijken van Tabel 7 valt op dat er meer (13 van de 19) majoritair Vlaamse coproducties waren met Nederland dan omgekeerd. Bij de eerste drie coproducties, *De vijanden* (1967, Hugo Claus), *Monsieur Hawarden* (1969, Harry Kümel) en *Mira* (1971, Fons Rademakers), waren de Vlaamse en Nederlandse subsidies wel evenwaardig. Dit paste binnen de idee van het gezamenlijk bouwen aan een Groot-Nederlandse filmcultuur. Na *Mira* begon men de coproducties met Nederland echter te regelen volgens een duidelijkere minoritaire en majoritaire verdeling (Joz Van Liempt, 1983b). De beleidsactoren stapten af van een gelijkwaardige Vlaams-Nederlandse subsidie-inbreng omdat men inzag dat het zeer moeilijk was om een film als tegelijk Vlaams en Nederlands te positioneren. Zo werd aan *De vijanden* en *Monsieur Hawarden* toch een majoritair Belgische nationaliteit verleend, voornamelijk omwille van de regisseurs, maar ook omwille van het filmonderwerp zelf. *De vijanden* had het Ardennenoffensief van 1944 als achtergrond en *Monsieur Hawarden* was gebaseerd op de gelijknamige novelle uit 1935 van de Vlaamse schrijver Filip De Pillecyn.

Jaar steun	Film	Regisseur	Vlaams aandeel	Toelage (in BEF)	Jaar release
1966	<i>De vijanden</i>	Hugo Claus	Majoritair	2.000.000	1967
1967	<i>Monsieur Hawarden</i>	Harry Kümel	Majoritair	2.485.000	1969
1969	<i>Mira</i>	Fons Rademakers	Majoritair	4.000.000	1971
1971	<i>Het dwaallicht</i>	Frans Buyens	Majoritair	5.000.000	1973
1972	<i>Angela</i>	Nikolai Van der Heyde	Minoritair	4.700.000	1973
1972	<i>Niet voor de poesen</i>	Fons Rademakers	Minoritair	6.000.000	1973
1972	<i>Dood van een non</i>	Paul Collet & Pierre Drouot	Majoritair	10.000.000	1975
1973	<i>Verloren maandag</i>	Luc Monheim	Majoritair	2.400.000	1973
1974	<i>Pallieter</i>	Roland Verhavert	Majoritair	7.000.000	1975
1974	<i>Het lege huis</i>	Nikolai Van der Heyde	Minoritair	5.143.131	nvt*
1976	<i>Exit 7</i>	Emile Degelin	Majoritair	10.653.000	1979
1977	<i>Soldaat van Oranje</i>	Paul Verhoeven	Minoritair	4.600.000	1977
1978	<i>Doctor Vlimmen</i>	Guido Pieters	Minoritair	4.200.000	1978
1979	<i>Vrijdag</i>	Hugo Claus	Majoritair	14.300.000	1980
1980	<i>Het beest</i>	Paul Collet	Majoritair	14.500.000	1982
1981	<i>Menuet</i>	Lili Rademakers	Majoritair	6.774.000	1982
1982	<i>De stille oceaan</i>	Digna Sinke	Minoritair	2.251.108	1984
1982	<i>De vlaschaard</i>	Jan Gruyaert	Majoritair	15.500.000	1983
1982	<i>De leeuw van Vlaanderen</i>	Hugo Claus	Majoritair	19.000.000	1984

Tabel 7: Gesteunde coproducties met Nederland (1964-1982)

Bron: eigen dataverzameling.

* Ondanks de toegezegde steun werd *Het lege huis* omwille van productieproblemen uiteindelijk niet gerealiseerd.

Enkel *Mira* kon het dubbele karakter enigszins bewaren, in die zin dat de film erin slaagde in Vlaanderen als een hoofdzakelijk Vlaamse film (omwille van het verhaal, dat een adaptatie was van Stijn Streuvels' *De teleurgang van den Waterhoek*, de dialogen, de mannelijke hoofdrolspeler Jan Decleir en de scenarist Hugo Claus) en in Nederland als een hoofdzakelijk Nederlandse film (omwille van de regisseur en de vrouwelijke titelrolspeelster Willeke Van Ammelrooy) onthaald te worden, en dus niet als een "Groot-Nederlandse film". Maar zelfs in het geval van *Mira* zorgde de nationaliteitskwestie voor complicaties gezien de film voor Cannes geselecteerd werd en daar slechts onder één vlag kon meedingen in de competitie. Die eer, samen met het bijhorende prestige, viel te beurt aan België vermits het totale Vlaamse aandeel in de productie iets hoger lag dan het Nederlandse aandeel (zie ook Martens, 2004, pp. 88-89). Om dergelijke problemen in de toekomst te vermijden maakte men dus de afspraak afwisselend

majoritaire en minoritaire projecten te steunen, eerder dan naar een Groot-Nederlandse film te streven via het coproductiebeleid.²²



Figuur 10: Overleg van de “Werkgroep verhouding producent/regisseur” onder leiding van Roland Verhavert (de derde persoon aan de rechterkant van de tafel) op het tweede Nederlands-Belgisch filmcolloquium te Oosterbeek op 12 en 13 oktober 1977.

Bron: AJVL, Verslag van het filmcolloquium, uitgegeven door het Nederlands ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk (fotograaf onbekend).

Het succes van *Mira* stimuleerde de Vlaams-Nederlandse samenwerking, die met zeven goedgekeurde coproductieprojecten in vier jaar tijd een hoogtepunt beleefde in de eerste helft van de jaren 1970. Het optimisme hieromtrent vertaalde zich in 1974 niet alleen in de organisatie van een luisterrijk Belgisch-Nederlands Filmcolloquium,²³ maar ook in de overeenkomst tussen de Nederlandse en Vlaamse beleidsactoren dat elk jaar twee coproducties tot stand zouden komen, waarvan één majoritair Vlaams en

²² RAB, V14, CV, 13 januari 1972; 14 september 1973.

²³ UA, AJVL, Map Relaties met Nederland (vanaf 1967), Belgisch-Nederlands Filmcolloquium te Steenokkerzeel, 8-9 november 1974. Dit colloquium werd georganiseerd onder co-voorzitterschap van Van Liempt en Hulsker in het raam van het Belgisch-Nederlands Cultureel Verdrag en tevens ter viering van het tienjarige bestaan van het KB van 1964. In 1977 volgde er een tweede dergelijk colloquium, deze keer te Oosterbeek (UA, AJVL, Map Relaties met Nederland (vanaf 1967), Nederlands-Belgisch Filmcolloquium, 12 oktober 1977).

één majoritair Nederlands.²⁴ Deze doelstelling werd echter niet bereikt vanwege een aantal belemmerende factoren. Zo slaagden de majoritair Vlaamse films *Pallieter* (1975, Roland Verhavert) en *Dood van een non* (1975, Paul Collet & Pierre Drouot) er, in tegenstelling tot *Mira* enkele jaren voorheen, niet in om ook in Nederland volk naar de bioscopen te lokken. Hierdoor ontstonden er bij de producenten heel wat twijfels over de opportuniteit van Vlaams-Nederlandse coproducties. Daarenboven bleken de Nederlandse producenten “bevreesd voor de lange administratieve procedure in België”.²⁵ Het logge Vlaamse subsidiesysteem botste dus met het goed gestructureerde Nederlandse Productiefonds, wat de filmcommissie er nogmaals toe aanzette te pleiten voor een volwaardig Vlaams filmfonds (zie 5.3). Ten slotte was er het feit dat een coproductie altijd een bepaalde spanning met zich meebracht betreffende de verdeling van de cast, crew en filmactiviteiten tussen de coproductiepartners. Zo protesteerde de Syndicale Kamer van de Cinematografie via een brief aan minister van Elslande dat de labowerken voor de productie van *De vijanden* grotendeels in Nederland plaatsgrepen.²⁶ De filmcommissie ging niet op deze klacht in omdat zij oordeelde dat de werkverdeling correct gebeurd was. Dit was volgens de commissie echter geenszins het geval voor de majoritair Nederlandse film *Soldaat van Oranje* (1977, Paul Verhoeven):

“Hoe gering verhoudingsgewijs de Belgische participatie in deze produktie ook was, toch dient onderstreept dat de 11% inbreng in geen geval terug te vinden is in de filmploeg: noch qua produktie, noch qua realisatie, noch qua vertolking. Het is duidelijk dat de feitelijke Belgische coproducent, nl. Excelsior Films, alleen maar oog heeft gehad voor de zeer voordelige combinatie van tegelijkertijd producent, verdeler en exploitant te zijn.”²⁷

De gevoeligheid omtrent het eigen Vlaamse aandeel in de productie kwam dus duidelijk naar boven. Dit had voornamelijk een economische motivatie (het tewerkstellen van Vlaamse filmwerkers), maar daarnaast werd de zichtbaarheid van het Vlaamse aandeel in minoritaire coproducties met Nederland ook gezien als een middel om de internationale uitstraling van de Vlaamse cinema, en dus van Vlaanderen, te vergroten.²⁸

²⁴ UA, AJVL, Map Relaties met Nederland (vanaf 1967), Onderhoud met de heren Bosman en Hulsker, 22 maart 1974. Hierbij was er ook een zekere institutionalisering van de samenwerking door twee maal per jaar een contactmoment te voorzien.

²⁵ UA, AJVL, Map Relaties met Nederland (vanaf 1967), Informele gemengde commissie België-Nederland, 3 november 1978.

²⁶ RAB, V14, CV, 5 juni 1967.

²⁷ RAB, V14, CV, 25 november 1977.

²⁸ De bezorgdheid omtrent de zichtbaarheid en de perceptie van het Vlaamse aandeel in films kwam ook tot uiting in de brieven die Joz Van Liempt stuurde naar tijdschriften die in hun recensies van coproducties onvoldoende de

6.1.2.3 De eigenheid van de filmtekst

Naast de verdeling van het filmpersoneel was een ander heikel punt bij de beoordeling van coproducties de Vlaamse of Nederlandse “eigenheid” van het filmonderwerp. Toen de Nederlandse regisseuse Lili Rademakers bijvoorbeeld een project indiende om Louis Paul Boons roman *Menuet* (1955) te verfilmen, stond de commissie, ondanks haar appreciatie voor het adaptatiegegeven op zich, weigerachtig omwille van de nationaliteit van de indienstster:

“De voorwaarden, waarin het project wordt ingediend, zijn echter onaanvaardbaar, gezien de voorgestelde majoritaire inbreng van Belgische zijde onvoldoende gereflecteerd wordt op het technische en artistieke vlak. Meer bepaald kan de Commissie er niet mee akkoord gaan om de realisatie van een qua sociale sfeer door en door Vlaamse thematiek toe te vertrouwen aan Lili Rademakers (...) De commissie wenst terzake geen precedënten te creëren, die bovendien moeilijk aanvaardbaar zouden zijn voor de Vlaamse filmwereld.”²⁹

Het onderwerp van de film werd dus als zodanig “Vlaams” beschouwd dat een niet-Vlaming dit niet zou kunnen vatten, wat op een essentialistische visie op een Vlaamse identiteit wijst. Door tussenkomst van Lili Rademakers’ producent en echtgenoot Fons Rademakers bij de minister, mocht het echtpaar hun project komen verdedigen tijdens een hoorzitting met de filmcommissie. Hierop slaagde Lili Rademakers erin de commissie te overtuigen van haar filmische capaciteiten.³⁰ Het licht werd op groen gezet, op voorwaarde dat de assistent-realisator Vlaams zou zijn opdat het gebrekkige “Vlaamse invoelingsvermogen” van Rademakers zou opgevangen worden.³¹ Bij de realisatie van de film in 1982 was de commissie echter “ontgoocheld over de wijze waarop Louis Paul Boon geïnterpreteerd werd (...) De commissie meent dat de cineaste in haar benadering van een Vlaams leefklimaat mislukt is.”³²

Vlaamse inbreng benadrukten (UA, AJVL, Brief van Van Liempt aan *Elseviers Magazine*, 20 september 1973; Brief van Van Liempt aan NRC Handelsblad, 24 augustus 1972).

²⁹ RAB, V14, CV, 5 juni 1981. Daarnaast haalde de commissie ook aan dat zij niet wilde afwijken van haar beleid dat in principe eerst een kortfilm diende gerealiseerd te worden alvorens toelagen voor een langspeelfilm te kunnen verkrijgen.

³⁰ Een andere motivatie om het project een gunstig advies te geven, lag in de hoop van de commissie om via dit project een nieuwe impuls te geven aan “een noodzakelijke Vlaams-Nederlandse samenwerking op filmgebied” (RAB, V14, CV, 19 juni 1981). De commissie sprak immers reeds eerder haar “diepe bezorgdheid uit over het gebrek aan Belgisch-Nederlandse samenwerking, op het kulturele vlak in ’t algemeen en op filmvlak in het bijzonder” (RAB, V14, CV, 12 juli 1979).

³¹ RAB, V14, CV, 19 juni 1981. Daarenboven uitte de commissie haar voorkeur om zoveel mogelijk Vlaamse acteurs aan te werven. Een lid specificeerde in dit verband ook dat “het timbre en de intonatie van de taal Vlaams moeten zijn.”

³² RAB, V14, CV, 5 februari 1982.

Ook toen de filmcommissie in 1983 vernieuwd werd, bleef een dergelijke visie op de Vlaamse eigenheid van bepaalde filmprojecten doorleven. Zo doet het beleidsproces rond *Het gezin van Paemel* (1986, Paul Cammermans) sterk aan *Menuet* denken. De adaptatie van Cyriel Buysse's gelijknamige toneelstuk (1903) handelt over de sociale toestanden op het Vlaamse platteland rond de eeuwwisseling, met aandacht voor de dominante Franstalige bourgeoisie, de katholieke kerk en het opkomende socialisme. De commissie-Adams weigerde een scenariotoelage voor deze film aan de Nederlandse scenarist Jan Blokker te verlenen. De commissie was immers van oordeel dat “dit typisch Vlaams gegeven best door een Vlaams scenarist zou uitgewerkt worden”.³³ Uiteindelijk slaagde de producent Jan Van Raemdonck er toch in een positief advies te verkrijgen,³⁴ maar de commissie betoonde zich allerm minst gelukkig met het resultaat:

“De commissie oordeelde op 30.9.83 dat dit gegeven door een Vlaams scenarist zou uitgewerkt worden. Die aanbeveling werd niet opgevolgd met het gevolg dat het Vlaams karakter vooral in de dialogen verdwenen is, de Vlaamse situering en psychologie verschrompeld en de structuur van de verhaalboog verzwakt.”³⁵

Door gevallen als *Menuet* en *Het gezin van Paemel* werd de commissie in haar overtuiging gesterkt dat een Vlaamse cinema met een authentiek Vlaams karakter zoveel als mogelijk door Vlamingen diende opgebouwd te worden, zeker wat betreft belangrijke functies als de regisseur en de scenarist. In de loop van de jaren 1990, mede onder invloed van de verdere internationalisering van de Vlaamse filmproductiesector, nam de filmcommissie een iets minder strenge houding aan op dit vlak. Zo werd het scenario voor het historische en deels in Vlaanderen gesitueerde *Karel de Vijfde, de keizer en het meisje* geschreven door Jan Blokker. Dat Blokker een Nederlander was, mocht volgens de filmcommissie

“geen beletsel vormen om een subsidie te krijgen; wel is het nuttig dat hij zich laat bijstaan door een Vlaams historisch adviseur. (...) Het is beslist de moeite waard om dit typisch Europees project met een duidelijke Vlaamse oorsprong te helpen opstarten.”³⁶

Na uitwerking van het scenario was de commissie ontevreden over de invulling van het Vlaamse historische gegeven en drong zij er nogmaals op aan een Vlaams historisch adviseur aan te trekken.³⁷ De

³³ RAB, V14, CV, 30 september 1983. René Adams (in een interview met de auteur, Gent, 11 februari 2013) herinnert zich dit voorval: “Als je Cyriel Buysse leest, en je bedenkt dat een Nederlander met een onvermijdelijke Nederlandse tongval een belangrijke rol zou spelen bij de verfilming van Buysse, dat zou een vervreemding geweest zijn. Daar moet je mee oppassen.”

³⁴ RAB, V14, CV, 14 oktober 1983.

³⁵ RAB, V14, CV, 9 november 1984.

³⁶ RAB, V14, CV, 27 januari 1997.

Vlaamse achtergrond van de personen verwikkeld in het creatieve scheppingsproces van een film werd dus nog steeds als een essentieel element gezien om tot een waarachtig Vlaams karakter van de film te komen.

Los van de specifieke invulling van de functies bij een filmproductie rees ook de vraag of een coproductiestructuur *tout court* wel aangewezen was voor filmonderwerpen met een sterke lokale of regionale gebondenheid. Aanvankelijk legden de Vlaamse en Nederlandse beleidsmakers een vrij grote bereidwilligheid aan de dag om elkaars projecten te steunen louter omwille van het reciprociteits- of wederkerigheidsprincipe.³⁸ Om de goede relaties met Nederland te bewaken, gebeurde het dan ook af en toe dat een majoritair Nederlands project een voorkeursbehandeling kreeg bij de filmcommissie. Dit was bijvoorbeeld duidelijk het geval bij filmprojecten als *Angela* (1973, Nikolai Van der Heyde) en *Soldaat van Oranje*.³⁹ Deze laatste film werd gezien als een tegenprestatie voor de tussenkomsten van het Nederlandse Productiefonds in de verfilmingen van *Dood van een non* en *Pallieter*. De commissie besliste dan ook het project “strikt administratief te behandelen”.⁴⁰

Naar het einde van de jaren 1970 toe veranderde deze ingesteldheid echter, zowel aan Vlaamse als aan Nederlandse kant. Zo betreurde de filmcommissie dat het Nederlands Productiefonds niet in *Een vrouw tussen hond en wolf* (1979, André Delvaux) wilde participeren,

“omdat het onderwerp te Vlaams zou zijn om het Nederlands publiek aan te spreken. Deze houding is des te meer verwonderlijk, omdat de Selectiecommissie destijds op nadrukkelijk verzoek van het Nederlands Productiefonds geen ogenblik gearzeld heeft om gunstig te adviseren voor een Belgische participatie in oerhollandse onderwerpen als *Soldaat van Oranje* en *Dr Vlimmen*.”⁴¹

Terwijl *Een vrouw tussen hond en wolf* handelde over een vrouw die tijdens en na de Tweede Wereldoorlog verscheurd wordt door haar liefde voor enerzijds een Franstalige verzetsstrijder en anderzijds haar collaborerende en Vlaams-nationalistische echtgenoot, was *Soldaat van Oranje* gebaseerd op de oorlogservaringen van de Nederlandse verzetsstrijder en schrijver Erik Hazelhoff Roelfzema.

³⁷ RAB, V14, CV, 7 juli 1998.

³⁸ Bij reciprociteit wordt de inbreng van een bepaald land in een majoritair Vlaamse coproductie afhankelijk gemaakt van een minoritaire Vlaamse inbreng in een majoritaire productie uit dat land.

³⁹ RAB, V14, CV, 13 januari 1972.

⁴⁰ RAB, V14, CV, 3 september 1976. Zie ook RAB, V14, CV, 29 juni 1976; UA, AJVL, Map Relaties met Nederland (vanaf 1967), Informele contactcommissie België-Nederland, 3 december 1975.

⁴¹ RAB, V14, CV, 3 maart 1978. Ondanks het wegvallen van de Nederlandse productiepartner bleef de Nederlandse acteur Rutger Hauer wel aangesteld als één van de hoofdacteurs.

Doctor Vlimmen (1978, Guido Pieters) was dan weer gebaseerd op het gelijknamige en bekendste boek (1937) van de Nederlandse schrijver Anton Roothaert, dat vertelde over de lotgevallen van een dierenarts in het katholieke Brabant van de jaren 1920. Zowel de Vlaamse als de Nederlandse beleidsmakers toonden zich niet langer bereid om dergelijke projecten, met onderwerpen die zij te Vlaams of te Nederlands vonden, zomaar te steunen. Men maakte dan ook de afspraak dat het onderwerp van de film “wel beslist de eigen aard [mag] vertolken, maar niet uitsluitend Vlaams of Hollands [mag] zijn”.⁴² Het onvoorwaardelijk steunen van coproducties was dus verleden tijd. Zoals reeds gesteld, wilde men immers ook minoritaire coproducties inschakelen in het streven naar internationale uitstraling van de Vlaamse cinema. Hiervoor moest de zichtbaarheid van het Vlaamse aandeel bewaakt worden, opdat het niet zou verloren gaan in de al te Nederlandse uitstraling van de productie. Zo toonde de filmcommissie zich niet enthousiast tegenover een subsidieaanvraag voor de eerste *Flodder*-film (1986, Dick Maas), omdat zij vond dat “het centrale thema van deze film on-Vlaams is en dat hoe dan ook de film zal bestempeld worden als een Nederlandse produktie”.⁴³ Dergelijke beleidsredeneringen die in de jaren 1980 en 1990 vaak naar boven kwamen, waren niet specifiek eigen aan de Vlaams-Nederlandse verhoudingen. De samenwerking met Nederland sloot in die periode nauw aan bij het ruimere coproductiebeleid, waar zoals we verderop zullen zien gelijkaardige bezorgdheden de kop opstaken (zie 6.1.4).

6.1.3 Belgisch versus Vlaams: de relatie met de Franse Gemeenschap

Het relatief uitgebreide Vlaamse coproductiebeleid met Nederland in de jaren 1960 en 1970 stond in schril contrast met de samenwerking met de Franse Gemeenschap. Waar ideologische motivaties coproducties met Nederland stimuleerden, zien we voor de Franse Gemeenschap net het omgekeerde gebeuren. Het KB schreef nochtans voor dat de producenten die voor steun in aanmerking kwamen uit België afkomstig moesten zijn, zonder verdere specificaties. Naar de letter liet het KB met andere woorden de deur open voor producenten uit de Franse Gemeenschap, maar in de praktijk werden zij door de Vlaamse beleidsactoren, in hun streven naar een door Vlamingen gerealiseerde Vlaamse cinema, gelijkgesteld met producenten uit het buitenland. Als gevolg daarvan gaf de filmcommissie systematisch een negatief advies aan projecten die zij op basis van de achtergrond van de filmmedewerkers als Franstalig Belgische ondernemingen beschouwde. Dit gebeurde ondanks het feit dat de producties in het

⁴² UA, AJVL, Map Relaties met Nederland (vanaf 1967), Gemengde commissie ad hoc Nederland-België, 18 juni 1980. Zie in dit verband ook de subsidieaanvraag van *Van de koele meren des doods* (1982, Nouchka van Brakel); RAB, V14, CV, 5 februari 1982.

⁴³ RAB, V14, CV, 21 februari 1986. Een ander manifest voorbeeld vinden we terug bij het nooit gerealiseerde project *Kootje* van Bob Rooyens, dat de commissie “typisch Noordnederlands getint” vond en “te ‘Hollands’ om in Vlaanderen weerklank te kunnen vinden” (RAB, V14, CV, 25 mei 1993). Omgekeerd haakte ook het Nederlandse Produktiefonds soms af wegens “het te Vlaamse karakter” van bepaalde filmprojecten, zoals Jan Verheyens verfilming (uitgekomen in 1996) van Tom Lanoyes roman *Alles moet weg* (1988) (RAB, V14, 5 maart 1993).

Nederlands of tweetalig opgevat en dus niet in strijd met het KB waren.⁴⁴ Wanneer bijvoorbeeld het nooit gerealiseerde Belgisch-Congolees langspeelfilmproject *Black Love* van Grégoire Mulimbi om een productietoelage vroeg, keurde de commissie het project af omdat zij van oordeel was “dat het hier uitsluitend om een Franstalige productie gaat”.⁴⁵ De filmcommissie maakte daarnaast bezwaren over de gebrekkige “kinematografische referenties” van de regisseur, maar ook wanneer de gerenommeerde animatiefilmer Gérard Frydman steun vroeg voor het nooit gerealiseerde project *De heva* adviseerde de commissie negatief “op grond van het curriculum vitae van de voorgestelde medewerkers”, die hoofdzakelijk uit de Franse Gemeenschap kwamen.⁴⁶ Deze harde principiële en in feite onwettige houding van de filmcommissie dient gezien te worden binnen de context van de totstandkoming van het Vlaamse filmbeleid (zie 5.2). De Vlaamse beleidsactoren waren er in geslaagd een apart Vlaams steunmechanisme te installeren dat zij nu niet wilden aanwenden ten voordele van filmmakers uit Franstalig België. Het vrijwaren van de moeizaam verworven culturele autonomie stond aan het begin van de jaren 1980 immers hoog op de Vlaamse filmbeleidsagenda. In een terugblik verwoordde minister Poma het als volgt: “Er was weinig contact met de Franse Gemeenschap. Dit kwam voort uit de gedachte dat nu we van elkaar vrij zijn, we toch ook moeten oppassen.”⁴⁷

6.1.3.1 Economische motivatie en ideologische weerstand

Producties waarin zowel het Nederlandstalige als het Franstalige ministerie van Cultuur participeerden lagen dus erg moeilijk tot aan het begin van de jaren 1980. Vanuit de economische visie die de filmcommissie er voor coproducties in het algemeen op nahield, waren dergelijke “Belgische coproducties” echter een veel interessantere piste dan coproducties met het buitenland omwille van het gemeenschappelijke (en dus administratief eenvoudiger) wettelijke en juridische kader waarbinnen de productie van een film zich voltrok. Bovendien mocht het Belgische productielandschap dan wel grotendeels gescheiden zijn, er bleven toch nog heel wat linken tussen de twee gemeenschappen bestaan. Zo waren filmproducenten als Jan Van Raemdonck, Jacqueline Pierreux en Pierre Drouot of een cineast als André Delvaux in beide gemeenschappen actief. Vertrekkende vanuit deze inzichten liet de

⁴⁴ Zie bv. RAB, V14, CV, 27 december 1968; 4 maart 1971; 7 december 1979.

⁴⁵ RAB, V14, CV, 24 september 1971. Dit advies werd overigens geformuleerd op voorzet van directeur-generaal binnen het ministerie van Cultuur Paul Rock, die reeds aan de minister had laten weten dat dit project niet voor steun in aanmerking zou mogen komen omwille van de Franstalige achtergrond ervan. Hier zien we dus een voorbeeld van hoe een hooggeplaatste ambtenaar in het beleidsbeslissingsproces verwikkeld kon zijn. De weigering van projecten o.b.v. dergelijke argumentatie kwam gedurende de hele onderzoeksperiode terug. Voor enkele manifeste voorbeelden, zie het beleid tegenover *Très belle* van Luc Jabon (RAB, V14, CV, 10 juli 1989) of *Capitali culturali* van Benoit Lamy, dat minister Poma toch besloot te steunen (RAB, V14, CV, 27 februari 1985).

⁴⁶ RAB, V14, CV, 3 maart 1978. In 1976 had Frydmans animatiefilm *Agulana* nog de prijs van de jury voor beste kortfilm gewonnen op het filmfestival van Cannes.

⁴⁷ Karel Poma, interview met de auteur, 1 februari 2013, Wilrijk.

filmcommissie de deur voor Belgische coproducties dan ook op een kier.⁴⁸ Een economisch geïnspireerde invalshoek stond hierbij steeds voorop. De commissie verduidelijkte haar zienswijze hieromtrent in een negatief advies over *Op een nacht*, een kortfilm over het instrumentenmuseum van Brussel dat zij niet wenste te steunen omwille van de link met de Franse Gemeenschap. De commissie stelde dat “een coproductie met de Franstalige filmdienst zich niet voor dergelijke projecten, maar wel voor grote en kostelijke producties [opdringt]”.⁴⁹

Toen eind 1968 een dergelijk groot project voorlag dat reeds financiering toegezegd kreeg van het ministerie van Franse Cultuur, legde de Vlaamse filmcommissie inderdaad een zekere bereidwilligheid aan de dag met betrekking tot een eventuele samenwerking tussen de twee gemeenschappen. Het betrof de enige langspeelfilm van Jacques Boigelot, *Paix sur les champs* (1970), die in 1971 als eerste Belgische film ooit een Oscarnominatie voor beste anderstalige film wist te bemachtigen. *Paix sur les champs* was gebaseerd op de gelijknamige roman uit 1941 van de Vlaamse maar in het Frans schrijvende auteur Marie Gevers en handelde over het Vlaamse plattelandleven rond 1925. Ondanks het feit dat de commissie wel “het uitgesproken Vlaams karakter van het onderwerp” erkende, was het advies van de commissie toch negatief. De commissie was immers van oordeel dat

“het onderwerp voorbijgestreefd is en dat de gevoelswereld van de Franssprekende Vlaming alleen nog van historische betekenis is en dus niet voldoende overtuigend om in het hedendaagse medium van de film te worden getransponeerd.”⁵⁰

Deze argumentatie lijkt te suggereren dat wanneer een film een situatie uit het verleden als onderwerp heeft, de film niet relevant zou zijn. Dat dit ook voor de commissie zelf een op zijn minst eigenaardige redenering moet geweest zijn, blijkt bijvoorbeeld uit de steun die even tevoren wel toegezegd werd aan een film als *Monsieur Hawarden*, die nog enkele decennia voor *Paix sur les champs* was gesitueerd. De ware toedracht voor de afwijzing van het filmonderwerp dient wellicht eerder gezocht in het feit dat de Vlaamse emancipatiestrijd, waarmee de meeste commissieleden zich nauw verbonden voelden, goeddeels ontstaan was uit dit onderwerp, namelijk de vroegere Franstalige dominantie in Vlaanderen. Niet zozeer de representatie van dit gegeven op zich vormde een bezwaar, dit kwam immers ook voor in andere door

⁴⁸ De filmcommissie zocht dan ook kortstondig toenadering tot de filmcommissie van de Franse Gemeenschap toen deze in 1967 werd opgericht (RAB, V14, CV, 14 maart 1968). Dit leidde echter niet tot structurele afspraken; de samenwerking tussen beide gemeenschappen verliep ad hoc.

⁴⁹ RAB, V14, CV, 4 maart 1971.

⁵⁰ RAB, V14, CV, 27 december 1968. Daarnaast was het ook de intentie van de indieners om tegelijkertijd met de Franse versie ook een Nederlandse versie van de film te draaien, waarbij de commissie vond dat dit op een veel goedkopere manier kon gebeuren door middel van een Nederlandstalige nasynchronisatie

de commissie gesteunde films zoals *De loteling* (1973, Roland Verhavert), maar wel het gebrek aan problematisering van de Franstalige dominantie.

Dat een ideologische botsing tussen de Vlaamse overtuigingen van de commissieleden en de inhoud van een film soms ook in minder verholten bewoordingen leidde tot het afvoeren van een project, bewijst de steunaanvraag voor de documentaire *Belgica cantat*. Deze film was een initiatief van Georges Mathonet, de zaakvoerder van de Brusselse Ancienne Belgique die aan het begin van de jaren 1970 op de rand van het faillissement stond. De filmcommissie nam het project zelfs niet in overweging, “omdat de bedoeling ervan is een Franstalige Brusselse Music-hall te redden, die steeds het Nederlandstalig lied heeft genegeerd!”⁵¹ Dergelijke voorvallen werkten wellicht een negatieve wisselwerking tussen de gereserveerde tot afkerige houding van de filmcommissie en het aantal projecten dat het er toch op waagde een aanvraag in te dienen in de hand. Feit is dat er onder de werking van de eerste twee filmcommissies zeer weinig steunaanvragen voor Belgische coproducties binnenkwamen: acht in totaal. Uiteindelijk kregen er hiervan wel drie projecten overheidssteun toegewezen van zowel het ministerie van Nederlandse Cultuur als het ministerie van Franse Cultuur. Hierbij dient echter opgemerkt dat dit alle majoritair Vlaamse films waren, waardoor er dus in feite geen Vlaamse steun naar de Franstalig Belgische cinema vloeide. Eén van de drie films was Raoul Servais’ lang aanslepende animatiefilmproject *Taxandria*, dat in 1979 voor de eerste maal steun ontving, maar pas in 1995 voltooid werd. Ook André Delvaux’ *Een vrouw tussen hond en wolf* was een Belgische coproductie. Dit was weinig verwonderlijk gezien zowel de figuur van Delvaux, die zich steeds uitdrukkelijk als “Belgisch” profileerde en zowel Nederlands- als Franstalige projecten had, en de inhoud van de film, waarin een van de drie hoofdpersonages een Franstalige Belg was. Bovendien was Delvaux op internationaal vlak de meest gerenommeerde regisseur uit België, die hiervoor zowel aan Vlaamse als aan Franstalige kant sterk geprezen werd. Als er iemand dus de juiste filmmaker was om een draagvlak te vinden voor een Belgische coproductie, dan was hij het wel.

De allereerste film die steun kreeg van beide ministeries van Cultuur was *Verbrande brug* (1975) van Guido Henderickx, in een productie van aan Franstalige kant Pierre Films (Jacqueline Pierreux) en aan Vlaamse kant Visie (Roland Verhavert). Behalve in enkele crewfuncties kwam de inbreng van de Franse Gemeenschap slechts zeer beperkt tot uiting in de film. In het rauwe verhaal over de relatieperikelen van twee koppels in een volks gehucht, spreekt een van de twee koppels wel Frans (de rustverstorende “indringers” in het verhaal), maar geen enkele van de hoofdacteurs is afkomstig uit de Franse

⁵¹ RAB, V14, CV, 10 juni 1971.

Gemeenschap.⁵² Bij de première van *Verbrande brug* hield commissievoorzitter Joz Van Liempt een toespraak waarbij hij inging op de Belgische samenwerking:

“Graag onderstreep ik hier de productie-omstandigheden waarin deze film kon verwezenlijkt worden. De groep ‘Pierre Films’, bekend om zijn inspanningen voor de jonge film, werd ingeschakeld. Niet alleen om praktische redenen achten wij het een goede samenwerking die herhaald mag worden, doch ook om principiële. Want indien het creatief talent van filmmakers uit onze kultuurgemeenschap moet kunnen groeien, dan moeten wij ook realistisch genoeg zijn om te aanvaarden dat onze films om tot het publiek te komen de weg van een vrije markteconomie moeten volgen, en dan van kultuurspreidingsmedium meteen een economisch object worden, met aanvaarding van alle daarbij horende konsekwenties. Hopelijk is dit een duidelijk antwoord voor wie er zich over verbaast dat eenzelfde producer Franstalige en Nederlandstalige films promoveert en dus bij de beide ministeries van Cultuur gaat aankloppen.”⁵³

Van Liempt sprak dus over een aanvaardingsproces, wat er op wijst dat de tweeledige Belgische subsidiëring allerm minst een evidentie was. In dit geval had het pragmatische en economische voordeel, met name de grotere mogelijkheden inzake productie en vertoning van de film, het evenwel gehaald op Vlaams-ideologische bezwaren die verband hielden met de verworven culturele autonomie.

Het mag echter duidelijk zijn dat *Verbrande brug* een uitzondering was. Zo bewijst de subsidiezoektocht van *Brugge, die stille* (1981, Roland Verhavert) dat het aanvaardingsproces waarover Van Liempt sprak alleszins nog niet volledig ingang had gevonden. *Brugge, die stille* was een adaptatie van het in Brugge gesitueerde *Bruges-la-Morte* (1892), een klassieker van het symbolisme geschreven door de Franstalige Belg Georges Rodenbach. Het scenario ontstond in samenwerking met de Franstalige filmcriticus Théodore Louis. Omwille van deze uitgangspunten vond Verhavert dit een uitgelezen project voor een (majoritair Vlaamse) coproductie tussen de twee gemeenschappen (Trappeniers, 1981). Zowel het kabinet van minister De Backer als de filmcommissie vonden de hele coproductie-onderneming echter problematisch omdat zij vreesden dat het Franstalige aandeel de uitstraling van de film als zijnde majoritair Vlaams zou bedreigen. De commissie stelde zich dan ook afkerig op tegenover de voorgestelde samenwerking met de Franse Gemeenschap:

⁵² De hoofdrollen in de film werden ingevuld door een Vlaamse (Jan Declair), Franse (Yves Beneyton), Duitse (Doris Arden) en Poolse (Malka Ribovska) acteur of actrice, wat een overblijfsel was van de initiële coproductiestructuur die uiteindelijk geen doorgang vond.

⁵³ UA, AJVL, Map belangrijkste toespraken en publicaties, Première *Verbrande Brug*, 23 september 1975.

“Er rijzen (...) zoveel problemen op ivm de eventuele coproductie tussen de twee cultuurgemeenschappen – zoals de figuur van Piccoli in de hoofdrol, de mogelijkheid van mededinging aan het festival van Cannes met de Franstalige versie, waardoor de Nederlandstalige versie voor de andere festivals zou geblokkeerd blijven, evenals de onmogelijkheid van een volwaardige Nederlandstalige tegenspeelster tov Piccoli – dat onvoldoende waarborgen kunnen worden verkregen wat betreft de realisatie van een volwaardige Nederlandstalige versie, zodat de commissie ongunstig staat tegenover een coproductie met de Franstaligen ivm dit project. De commissie opteert er dan ook voor dat het project ofwel als een volwaardige Franstalige, ofwel als een volwaardige Nederlandstalige versie zou gerealiseerd worden.”⁵⁴

Hierop bleek de Franstalige filmcommissie een weigerachtige houding aan te nemen, waarna de Vlaamse commissie nogmaals haar voorkeur uitsprak voor “een zuiver Vlaamse realisatie”.⁵⁵ Uit deze case blijkt dat de Vlaamse beleidsactoren een zeer defensieve houding aannamen tegenover een verregaande samenwerking met de Franse Gemeenschap. Men vreesde voor een overstemming van het Franstalige karakter van de film tegenover het Vlaams majoritaire filmproductiegegeven. Dit niet enkel in de film zelf via de acteur Michel Piccoli, die Verhavert op dat moment op het oog had voor de hoofdrol, maar ook in de verspreiding van de film in het buitenland door de Franstalige versie in Cannes te vertonen. Men behoeftte er zich voor dat een majoritair Vlaamse film als het ware zou opgeslorpt worden door de Franse Gemeenschap, waardoor men liever niet in dergelijke Belgische coproducties stapte.

Gestimuleerd door de liberale beleidsopties waarbij er sterker werd ingezet op het aantrekken van investeerders van buiten Vlaanderen (zie 5.4.2), viel in de loop van de jaren 1980 de afwijzende houding tegenover de Franstaligen geleidelijk aan weg. De filmcommissie stuurde enigszins voorzichtig aan op een meer doorgedreven samenwerking met de Franse Gemeenschap.⁵⁶ In de jaren 1990 was de commissie hier volledig van overtuigd. Zij stelde dat de Franse Gemeenschap “vanzelfsprekend” een bevoorrechte coproductiepartner vormde voor Vlaamse producties, waarbij de commissieleden aan de kaak stelden dat Vlaanderen geen cultureel akkoord had met de Franse Gemeenschap, maar wel met diverse andere regio's en landen.⁵⁷ In lijn met het algemene coproductiebeleid vanaf de jaren 1980 was deze toenadering

⁵⁴ RAB, V14, CV, 24 november 1978.

⁵⁵ RAB, V14, CV, 7 december 1979. Een gelijkaardige case was de kortfilm *Een steen in het bos* (1980, Chris Van den Broecke, oorspronkelijke werktitel *Vlucht over België*), waarvoor de commissie er bij haar positief advies op aandrong dat de film niet over België als geheel, maar “best alleen over Vlaanderen zou handelen, gezien de cultuurautonomie” (RAB, V14, CV, 10 februari 1978).

⁵⁶ Zie bv. RAB, V14, CV, 4 juni 1982; 26 april 1985; 8 november 1989; 26 april 1990; René Adams, interview met de auteur, Gent, 11 februari 2013.

⁵⁷ RAB, V14, CV, 2 juli 1996. Een dergelijk cultureel samenwerkingsakkoord tussen de Vlaamse en de Franse Gemeenschap werd uiteindelijk pas in december 2012 bewerkstelligd.

voornamelijk economisch gemotiveerd. Net zoals het geval was met de evoluerende verhouding tegenover Nederland, viel er in veel mindere mate een apart coproductiebeleid tegenover de Franse Gemeenschap te onderscheiden. Zoals we ook bij de bespreking van het algemene coproductiebeleid zullen zien, betekende dit echter niet dat de vroegere bezorgdheden omtrent de zichtbaarheid van het Vlaamse aandeel in de films verdwenen.⁵⁸ De commissie had het zowel op tekstueel als op contextueel vlak nog steeds moeilijk met de “afwezigheid van een duidelijk ‘Vlaams karakter’” in verschillende van de projecten met een hoofdproducent uit de Franse Gemeenschap.⁵⁹

6.1.3.2 Een doorgedreven streven naar culturele autonomie

Zoals duidelijk mag blijken uit de voorgaande paragraaf was de perceptie van de gecreëerde Vlaamse cinema als zijnde Vlaams een zeer voorname zorg van de beleidsactoren. Zij zagen deze perceptie liefst zo los mogelijk van het Belgische kader; zowel in binnen- als in buitenland trachtte men het beeld van een aparte Vlaamse cinema te stimuleren. Dit gebeurde niet enkel via het productiebeleid, maar ook via het beleid ten aanzien van de distributie en promotie van Vlaamse films. Ook hierbij kwam vaak de spanning met de Franse Gemeenschap tot uiting, bijvoorbeeld wanneer er films dienden geselecteerd te worden voor prestigieuze buitenlandse filmmanifestaties zoals de Oscars of het filmfestival van Cannes.⁶⁰ De landen waren toen immers meestal zelf nog verantwoordelijk voor het selecteren van films die mochten deelnemen in de competitie (vandaag geldt dit enkel nog voor de categorie beste anderstalige film bij de Academy Awards).⁶¹ Gezien de Belgische situatie gaf dit soms aanleiding tot fricties: zowel de Vlaamse als de Franse Gemeenschap wenste immers een film af te vaardigen en zo het internationale prestige van de eigen filmsector te verhogen.

Toen het reglement van het filmfestival van Cannes in 1973 veranderde en elk land voortaan een aantal films kon insturen, waarop een selectiecommissie van het festival zelf voor de definitieve selectie zorgde, wenste de filmcommissie de festivalorganisatoren er dan ook van te overtuigen “dat er steeds een Nederlandstalige en Franstalige Belgische film zou vertoond worden op het festival, gelet op de culturele dualiteit van ons land”.⁶² Er werd echter niet op de vraag van de filmcommissie ingegaan: de festivalafgevaardigden van Cannes verkozen de Franstalige films *Franz* (1972, Jacques Brel) en *Belle*

⁵⁸ Dit kwam bijvoorbeeld zeer sterk tot uiting bij de behandeling van subsidieaanvragen voor de films van Marion Hänsel, zoals *Dust* (1985), *Les nocces barbares* (1987), *Il maestro* (1990) en *Between the devil and the deep blue sea* (1995) (RAB, V14, CV, 6 april 1984; 29 juni 1984; 3 oktober 1986; 8 december 1988; 16 mei 1990; 24 mei 1994).

⁵⁹ RAB, V14, CV, 16 mei 1990.

⁶⁰ Zie bv. RAB, V14, CV, 3 maart 1972.

⁶¹ Voor een inleiding tot zowel historische als hedendaagse programmeringspraktijken van filmfestivals, zie Ruoff (2012).

⁶² RAB, V14, CV, 16 maart 1973.

(1973, André Delvaux) boven *Het Dwaallicht* (1973, Frans Buyens). Dat dit gevoelig lag in Vlaanderen bewijzen de krantencommentaren die de keuze van het filmfestival van Cannes hekelden (Butstraen, 1973).⁶³ Voor het buitenland waren deze Belgische interne verwickelingen echter van ondergeschikt belang. Door de realiteit van het Belgische staatsbestel werden de films in de eerste plaats geclassificeerd als Belgisch, ongeacht of de films nu uit de Vlaamse of de Franse Gemeenschap afkomstig waren. Dit bewijzen ook de diverse specials of filmweken rond de Belgische film die in het buitenland ingericht werden.⁶⁴ Zoals we eerder zagen, zette men in de jaren 1980 dan ook sterker in op een aparte Vlaamse profilering in het buitenland via het promotieorgaan Film in Flanders en vanaf 1990 Flanders Image. Ondanks de tot op vandaag volgehouden inspanningen op dit vlak, bleek uit een imagostudie van Flanders Image uit 2011 nog dat internationaal het concept van een “Belgische cinema” steeds dominant bleef.⁶⁵

De profilering van een aparte Vlaamse cinema lukte in België zelf een stuk beter doordat de Belgische publieke sfeer voor een groot deel gescheiden was, zeker wat betreft culturele aangelegenheden. Bovendien was het streven van de beleidsactoren naar een Vlaamse cinema die los stond van een Belgisch filmbegrip in het binnenland nog sterker aanwezig dan in het buitenland. In dit opzicht steunde de filmcommissie bijvoorbeeld met veel enthousiasme het initiatief “Dagen van de Nederlandstalige film” van Juul Anthonissen, de secretaris van de filmcommissie. Dit moest ter vervanging dienen van het in 1976 voor de laatste keer georganiseerde “Nationaal Festival van de Belgische Film”.⁶⁶ De bedoeling was om zowel in Vlaanderen als in Brussel, Wallonië en de buurlanden evenementen op te zetten die de Vlaamse cinema zouden promoten. Nochtans was er op dat moment nog geen officiële stopzetting van het nationaal filmfestival (er waren plannen voor een twaalfde editie in 1978) en koesterde de overkoepelende organisatie Festibelfilm zelfs ambities om het coördinatiecentrum te worden van de Belgische film. De commissie reageerde furieus op deze plannen: “De film is een cultureel autonoom goed. Alles wat van unitaire zijde gepoogd wordt om dit om te keren gaat in tegen de grondwetsherziening van 1971.”⁶⁷ De culturele autonomie was een verworven recht dat men op geen enkele manier terug wilde draaien.

⁶³ Zie ook Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 856, Knipselmap *Het dwaallicht*.

⁶⁴ Zie bv. RAB, V14, CV, 6 december 1968; 6 januari 1978; 4 mei 1979; 3 oktober 1980.

⁶⁵ De studie werd niet gepubliceerd, maar een presentatie van enkele resultaten staat wel online op <http://prezi.com/u5lwdbkksv69/flanders-image-28-april/>, laatst geconsulteerd op 10 april 2014. Zie ook Willems (2012).

⁶⁶ RAB, V14, CV, 15 april 1977. Deze laatste editie te Namen was geen succes geweest; in het kielzog ervan namen zowel de voorzitter als diverse andere bestuursleden ontslag uit de raad van beheer van Festibelfilm.

⁶⁷ RAB, V14, CV, 6 mei 1977. De commissie werd in haar adviesvorming in deze zaak duidelijk aangestuurd door haar secretaris Juul Anthonissen, die ontslag had genomen uit Festibelfilm en een apart Vlaams initiatief wenste uit te bouwen. Dit is dus opnieuw een voorbeeld van hoe een ambtenaar invloed kon hebben op het beslissingsproces binnen het filmbeleid.

Dit was niet enkel het geval op het vlak van productie en vertoning, maar ook op andere vlakken van de ruimere filmcultuur. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat, naar analogie met de politieke ontwikkelingen (tegen het einde van de jaren 1970 waren bijvoorbeeld alle grote Belgische politieke partijen gesplitst), er zich een bijna volledige ontbinding van de Belgische filmcultuur in een Vlaams en een Franstalig filmgebeuren voltrok. De inrichting en ontwikkeling van een Vlaams filmbeleid maakte ontegensprekelijk deel uit van deze evolutie naar opsplitsing, en vormde er tegelijk een sterke stimulator van. Binnen het kader van het creëren van een Vlaamse cinema moedigde de commissie immers de taalkundige splitsing van het filmgebeuren in België aan. Hoewel sommige auteurs terecht argumenteren dat deze afscheiding reeds vroeger gaande was, en dan voornamelijk vanaf de komst van de klankfilmproductie in België (Mosley, 2001, p. 45), is het onmiskenbaar zo dat de structurele opdeling in de jaren 1960 en 1970 in een stroomversnelling kwam. Bovendien werd dit geformaliseerd door de officiële splitsing van diverse filmorganisaties.⁶⁸ Vandaag blijven het Koninklijk Filmarchief, de filmkeuring en bepaalde economische filmsteunmaatregelen zowat de enige structurele elementen binnen het Belgische filmgebeuren die zich nog op een federaal niveau situeren.⁶⁹ In Vlaanderen bleek men er dan ook in te slagen om de notie van een Vlaamse cinema, eerder dan een Belgische cinema, ingang te doen vinden. Ondanks de inspanningen om dit begrip van een Vlaamse cinema ook in het buitenland te creëren, bleek dit een veel moeilijkere opgave te zijn. Het concept van een Belgische cinema bleef internationaal dominant.

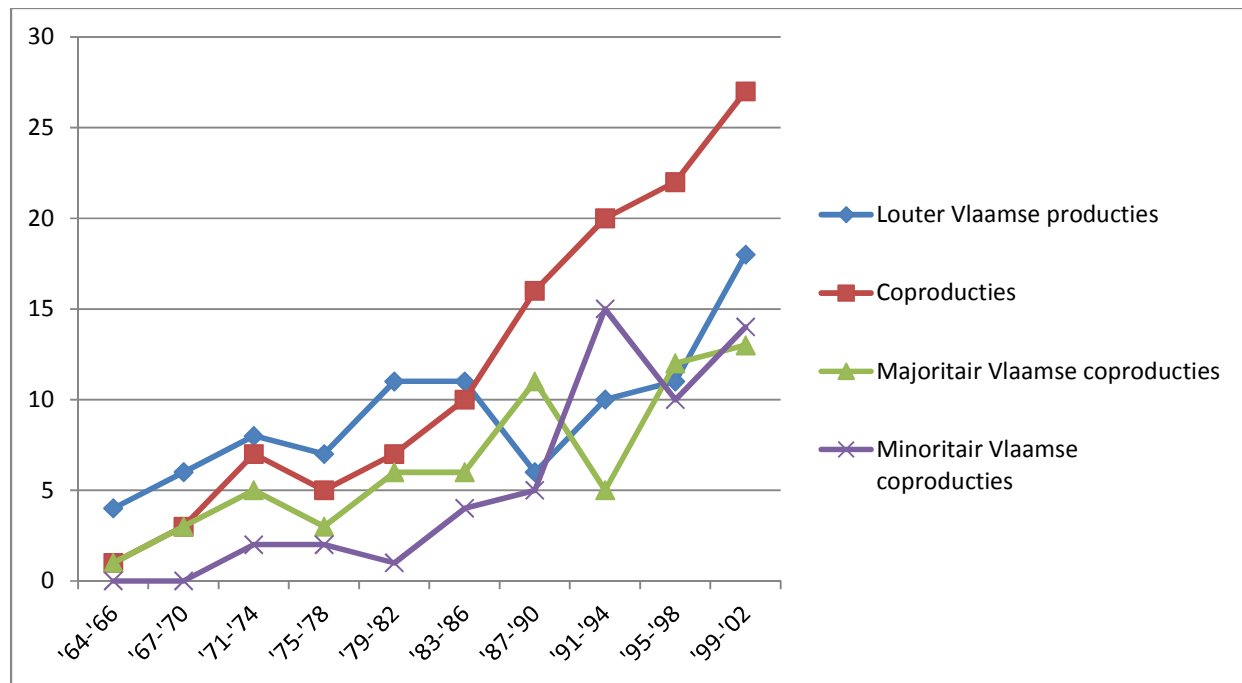
6.1.4 Internationalisering versus Vlaamse eigenheid

Onder 6.1.1 wezen we reeds op het grote verschil in het coproductiebeleid tussen de periode voor het begin van de jaren 1980 en de periode erna. Het aandeel van de coproducties op het totaal aantal gesteunde langspeelfilmprojecten steeg van 41% naar 63%, met een gelijke verdeling tussen majoritair en minoritair Vlaamse coproducties. De internationalisering zette zich tevens door op het niveau van de individuele coproducties, die vaak meer dan één coproductiepartner hadden. Tegelijk zagen we dat deze coproductiepartners in vier op de vijf gevallen uit Vlaanderens buurlanden of -regio's kwamen, waardoor we de internationalisering eerder een relatief beperkte transnationalisering kunnen noemen. Nederland en de Franse Gemeenschap golden hierbij als bevoorrechte partners omwille van de praktische voordelen (de

⁶⁸ Voorbeelden hierbij vormen de afscheuring van de Katholieke Filmliga van haar nationale moederorganisatie in 1967 en de oprichting van Nederlandstalige en Franstalige onderafdelingen binnen de Belgische beroepsverenigingen die betrekking hadden op de audiovisuele sector, zoals de Vlaamse filmproducentenbond. In 1988 werd ook het Vlaams filmmuseum- en archief opgericht door de Heverleese Filmgroep uit onvrede met het “in hun ogen Vlaamsonvriendelijk beleid van het Koninklijk Belgisch Filmarchief” (Convents, 1998, p. 1149). Het Koninklijk Filmarchief bleef echter steeds de dominante actor op het gebied van conservering en vertoning van filmerfgoed.

⁶⁹ De filmkeuring is een residuaire federale bevoegdheid.

geografische nabijheid en respectievelijk de gedeelde taal- en staatscontext), maar anders dan voorheen ontwikkelde er zich veel minder sterk een apart coproductiebeleid tegenover deze regio's.



Figuur 11: Aantal Vlaamse producties en coproducties die (pre- of post)productiesteun ontvingen,* per vier jaar (1964-2002)**

Bron: eigen dataverzameling.

* Niet alle projecten die steun toegezegd kregen, werden ook effectief gerealiseerd.

** Het eerste punt op de x-as heeft slechts betrekking op drie jaar, van 1964 tot 1966.

Waar Tabel 6 mooi de algemene verschillen tussen de periode 1964-1982 en de periode 1983-2002 aangaf, zien we in Figuur 11 hoe de trend naar meer coproducties zich geleidelijk aan ontwikkelde. Hierbij zien we ook duidelijk een breekpunt aan het midden van de jaren 1980, waarna er stevast meer coproducties dan louter Vlaamse producties gesteund werden. Deze internationaliseringstendens correspondeert met de eerder beschreven focus op het openbreken van de Vlaamse grenzen onder de liberale ministers van Cultuur (zie 5.4.2). Ook op Europees beleidsvlak werden coproducties vanaf het einde van de jaren 1980 aangemoedigd als een strategie om op te boksen tegen de Hollywoodhegemonie (Jäckel, 1996). Voornamelijk het Europese coproductiefonds Eurimages speelde een zeer belangrijke rol. Deze stimulansen op beleidsniveau gingen gepaard met een enthousiasme voor meer internationale samenwerking in de sector zelf. Zo zagen de producenten Erwin Provoost en Jan Van Raemdonck de internationalisering als een kans die de Vlaamse filmsector met beide handen diende te grijpen ("Une

production belge d'ensemble de plus en plus qualitative," 1991).⁷⁰ Deze ontwikkeling spoorde de beleidsmakers dan weer aan om hier verder op in te zetten, wat getuigt van de sterke wisselwerking tussen sector en beleid.⁷¹

6.1.4.1 Constanten in het coproductiebeleid

Het achterliggende beleidsproces was echter een stuk complexer en genuanceerder dan de uiteindelijke beleidsresultaten laten uitschijnen. Een constante bleef wel de economische motivatie om coproducties te ondersteunen en zo de investerings- en distributiemogelijkheden van de Vlaamse cinema te bevorderen. Het steunen van minoritaire coproducties, die slechts in veel mindere mate werden gezien als behorende tot “de Vlaamse cinema”, gebeurde meestal vanuit het principe van reciprociteit en werd daardoor vaak als een noodzakelijk kwaad gezien.⁷² Tegelijk boden de minoritaire coproducties ook mogelijkheden voor de Vlaamse filmsector om een netwerk uit te bouwen, kennis en ervaring op te doen en de werkgelegenheid op te drijven. De filmcommissie en de administratie hielden dan ook nauwgezet in de gaten dat de Vlaamse invulling van cast, crew en locatie van productieactiviteiten minimaal in verhouding stond met de Vlaamse financiële inbreng in het productiebudget.⁷³ Men wilde immers voorkomen dat de coproductie niet tot een loutere cofinanciering zou verworden, wat volgens de commissie toch vaak het geval bleek te zijn.⁷⁴

Soms werden prestigieuze coproducties echter ook gezien als een kans om de Vlaamse cinema internationaal onder de aandacht te brengen. Voor Dominique Derudder in de Verenigde Staten gedraaide en gesitueerde *Wait until spring*, *Bandini* (1989) was de commissie er bijvoorbeeld van overtuigd “dat hier een ongewone gelegenheid kan benut worden om de Vlaamse film te steunen tot ver

⁷⁰ RAB, V14, CV, 23 oktober 1984.

⁷¹ Zo verklaarde Patrick Dewael (1991, p. 117) na enkele jaren ministerschap waarin hij reeds nadrukkelijk op internationalisering had ingezet: “Ik wil niet blind blijven voor de co-productie trend die de filmbedrijvigheid in Vlaanderen de voorbije jaren heeft gekenmerkt.”

⁷² De commissie ging dieper in op het reciprociteitsprincipe in de adviesvorming rond *Just friends* (1993, Marc Henri Wajnberg) (RAB, V14, CV, 9 december 1983) en *Between the devil and the deep blue sea* (1995, Marion Hänsel) (RAB, V14, CV 23 augustus 1994).

⁷³ Zie bv. RAB, V14, CV, 28 juni 1985.

⁷⁴ Tegenover heel wat van deze projecten stond de commissie allergisch omwille van hun pure vraag om cofinanciering. Zie bv. de adviezen over *Dust* (1985, Marion Hänsel) (RAB, V14, CV, 29 juni 1984), *Boran* (1986, Daniel Zuta) (RAB, V14, CV, 25 april 1986; 4 juli 1986), *Beck: de gesloten kamer* (1993, Jacob Bijl) (RAB, V14, CV, 23 januari 1987) en *L'ordre du jour* (1993, Michel Khleifi) (RAB, V14, CV, 19 december 1989), of de nooit gerealiseerde projecten *The tigress* van Robert Van Ackeren (RAB, V14, CV, 23 oktober 1984; 9 november 1984), *Olivia* van Luc Monheim (RAB, V14, CV, 23 oktober 1984), *The contractor* van Pol Erdoss (RAB, V14, CV, 14 december 1984), *Het proces* door Reinhard Hauff (RAB, V14, CV, 28 juni 1985) en *Voodoo dokter* van Etienne Verhaegen (RAB, V14, CV, 26 februari 1988).

buiten onze grenzen”.⁷⁵ Ook in de Vlaamse pers viel dezelfde teneur rond deze productie te ontwaren, net zoals men het niet naliet de Vlaamse inbreng (en voornamelijk de figuur van Jan Declair) te benadrukken in de majoritair Nederlandse coproducties *Antonia* (1995, Marleen Gorris) en *Karakter* (1997, Mike van Diem) toen deze een Oscar voor beste anderstalige film in de wacht wisten te slepen (zie bv. Moors, 1998; Temmerman, 1998; G. Thys, 1996).

Parallel met de bekommernis om de Vlaamse inbreng in de contextuele aspecten van een coproductie, toonde de filmcommissie zich tot aan het einde van de jaren 1990 ook steeds bezorgd over de participatie in “internationale coproducties, waarin de Vlaamse artistieke inbreng onduidelijk is ingevolge het gebruik van een vreemde taal en van een thematiek die niet rechtstreeks aansluit bij de eigen samenleving”.⁷⁶ Het coproductiegegeven werd met andere woorden gezien als een bedreiging voor het Vlaamse karakter van de films. Hierdoor stelde de commissie zich vaak weigerachtig op tegenover de internationaliseringstendens. Een neveneffect hiervan was dat de commissie projecten die volgens haar een sterke eigenheid vertoonden geregeld bevoordeelde. Zo kreeg Walter Ertvelt een scenariotoelage voor het nooit gerealiseerde *Vashtar's wraak* louter omwille van het “boeiend en eigen Vlaams gegeven”,⁷⁷ of vond de commissie het onderwerp van het nooit gerealiseerde *Soeur Sourire* van Luc Maddelein “Zeer herkenbaar, typisch ‘van bij ons’”, wat zij een “onmiskenbaar pluspunt” vond.⁷⁸

Door de opgelopen productiekosten, de evoluties op Europees vlak en de vele coproductieprojecten die maar bleven binnenkomen, zag de filmcommissie zich echter dikwijls gedwongen in het internationaliseringverhaal mee te stappen.⁷⁹ In een terugblik gaf commissievoorzitter Adams (1991, p. 6) aan dat de vraag “wat blijft er in deze films over van onze eigen aard?” voor een dilemma binnen de commissie zorgde:

“Aan de ene kant was er het gevoel dat, als we blijven werken zoals in het verleden, we gedoemd zijn te verdwijnen of in het beste geval te blijven bestaan met wat ik – deze keer negatief – zou

⁷⁵ RAB, V14, CV, 27 mei 1988.

⁷⁶ RAB, V14, CV, 8 december 1988.

⁷⁷ RAB, V14, CV, 13 juli 1983.

⁷⁸ RAB, V14, CV, 26 september 1995. In 2009 werd wel een ander, gelijknamig project naar het leven van de “zingende non” Jeannine Deckers gerealiseerd, in een regie van Stijn Coninx.

⁷⁹ Zo stelde de commissie n.a.v. *Hey stranger* (1994, Peter Woditsch): “de internationalisering is niet tegen te houden; er dienen echter wel condities aan verbonden te worden”, waarmee men aanstuurde op een zo groot mogelijke Vlaamse inbreng op contextueel vlak (RAB, V14, CV, 17 augustus 1993). Op dezelfde vergadering lag *The emperor's wife* (2003, Julien Vrebos) voor. De commissie meende hierin geen Vlaamse elementen te bespeuren en zag er louter een vraag tot cofinanciering in, met het oog op het bekomen van een subsidie van Eurimages. Toch gaf de commissie een positief advies. Door productiemoeilijkheden werd de film echter pas tien jaar later gerealiseerd.

noemen ‘Vlaamse thema’s in Vlaamse films voor een Vlaams publiek, en niets daarbuiten.’ Ofwel moesten we anders gaan denken, maar dan dreigde het verlies van deze identiteit. (...) Het pragmatisme van de filmcommissie en vooral van de filmproducenten (...) hebben geleid tot produkties die volgens mij op de rand zaten van wat aanvaardbaar was in termen van ‘wat is onze identiteit daarin?’”

De moeilijke evenwichtsoefening tussen een internationale gerichtheid en de focus op het Vlaamse karakter van de filmprojecten vormde een constante in het coproductiebeleid van de jaren 1980 en 1990. Dit zorgde ervoor dat het erg moeilijk is om van een echt consistent beleid te spreken. Hoewel de houding van de beleidsactoren per project bovendien sterk kon verschillen, is het toch mogelijk om enkele algemene evoluties te onderscheiden.

6.1.4.2 Schipperen tussen een internationaal en een Vlaams karakter

We wezen er reeds op dat ook minister Dewael “het behoud van onze culturele eigenheid” belangrijk vond, maar dat hij hier, trouw aan zijn internationale gerichtheid, toch een andere invulling aan gaf (zie 5.4.2).⁸⁰

“Ik wil daar niet meewarig over doen, maar die volkscultuur onder de kerktoren, dat kan allemaal wel heel leuk zijn, maar dat was het en dat moest het dan allemaal wel blijven. Terwijl Anna Teresa De Keersmaker furore maakte in Parijs en de mensen gewoon hun weg gingen. Er was een andere generatie, van meer complexoze Vlamingen, en die heb ik altijd willen steunen.”⁸¹

Dit botste enigszins met de meer traditionele visie die de filmcommissie er op nahield,⁸² maar door de politieke stimulans en de confrontatie met de vele coproducties die om steun vroegen, liet de commissie haar bezwaren tegenover het gebrek aan een Vlaams karakter vaak varen. Dit leidde ertoe dat aan het einde van de jaren 1980 diverse dossiers niet langer een inhoudelijke beoordeling kregen, maar louter op een economische manier behandeld werden (de zogenaamde cofinancieringsdossiers).

⁸⁰ RAB, V14, nr. 26, Voorstel Patrick Dewael met betrekking tot de totstandkoming van een Filmproductiefonds, 1989.

⁸¹ Patrick Dewael, interview met de auteur, Brussel, 30 september 2013.

⁸² Af en toe waren er op dit vlak aanvaringen tussen de commissie en de minister. Zo vroeg het kabinet van Dewael n.a.v. een advies over Marion Hänsels *Il maestro* om het standpunt van de commissie te verduidelijken omtrent het “volgens haar ‘te weinig Vlaams’ karakter” van filmprojecten (RAB, V14, CV, 4 juli 1990). De commissie ging hier echter niet op in.

Toen Hugo Weckx minister van Cultuur werd, maakte de filmcommissie op initiatief van voorzitter Jo Daems van de gelegenheid gebruik om haar ontevredenheid over deze situatie te ventileren:

“De Vlaamse Gemeenschap is in coproducties doorgaans in feite meer economisch dan cultureel belanghebbende partij, m.a.w., wij zijn meer cofinancier dan coproducent. Tot nu toe varen de kleinere Europese landen wel bij Eurimages (de financiële return is groter dan de inbreng), maar voor hoelang nog? De vraag kan dan ook gesteld worden of het niet interessanter is voor Vlaanderen, en voor alle kleinere landen tout court, om de steun aan de eigen producties op te voeren t.a.v. de steun aan minoritaire coproducties. Op die manier zou terug meer de nadruk worden gelegd op het culturele i.p.v. het economische belang.”⁸³

Daems vroeg verder om een beleid dat gericht is op “een authentieke Vlaamse filmcultuur” (de precieze invulling hiervan werd evenwel nooit geëxpliciteerd).⁸⁴ Hiermee zat de commissie op dezelfde lijn als distributeur-producent-regisseur Jan Verheyen (1993), die in een open brief aan minister Weckx de te Europese koers van het Vlaamse filmbeleid bekritiseerde:

“Wat ik vooral betreurt is dat de kommissie zich de laatste jaren nogal vlotjes heeft laten inslapen in de Europese boot, en da’s helaas geen blinkend galjoen dat trots de wereldzeeën klieft, maar eerder een lekkende sloep die met één kapotte riem ronddobbert in brak water.”

In lijn met zijn ruimer beleid waarin hij het culturele invalshoek benadrukte, trad Weckx (1993, p. 20) zowel Verheyen als de filmcommissie bij: “Ik ben van oordeel dat wij inderdaad het best het aksent op eigen Vlaamse films blijven leggen, ook in de Europese kontekst.” Tegelijk kon ook hij niet ontsnappen aan de economische en productionele realiteit van de Vlaamse filmsector op dat moment. Weckx argumenteerde dan ook dat de middelen die via buitenlandse samenwerking konden worden gegenereerd voor grotere producties essentieel waren. Wel moesten ook die projecten van een “eigenheid” getuigen, waarbij *Daens* (1992, Stijn Coninx), naar Louis Paul Boons roman (1971) en handelend over de sociale strijd in Aalst aan het einde van de 19^e eeuw, als een voorbeeld gold.

⁸³ RAB, V14, CV, 29 september 1992.

⁸⁴ RAB, V14, CV, 18 februari 1992, Brief van Jo Daems aan Daniël De Craecker, 24 februari 1993.

Dit alles leidde ertoe dat vanaf het begin van de jaren 1990 de klemtoon opnieuw sterker kwam te liggen op het inhoudelijke “Vlaamse karakter” van de films.⁸⁵ Maar ook nu werden de beleidsactoren geconfronteerd met de productionele realiteit van het Vlaamse filmgebeuren. In 1996 diende de filmcommissie tot haar spijt te constateren dat “de laatste jaren erg weinig specifiek Vlaamse projecten werden ingediend (d.w.z. met een haalbaar budget en een typische Vlaamse thematiek)”.⁸⁶ Projecten die volgens de commissie een te gering Vlaams karakter hadden, maar filminhoudelijk of economisch wel konden overtuigen, werden zonder veel enthousiasme toch gesteund.⁸⁷ Naar het einde van de jaren 1990 toe merken we op dit vlak een tweeledige evolutie op. Aan de ene kant werden minoritaire coproducties onder invloed van Europese en Vlaamse beleidsevoluties opnieuw puur economisch behandeld, net zoals dit aan het einde van de jaren 1980 het geval was.⁸⁸ Aan de andere kant bleken de tekstuele bezorgdheden omtrent de Vlaamse eigenheid van de filmprojecten veel minder sterk expliciet aanwezig in de beoordeling van de dossiers. De commissiediscussies gingen voornamelijk over de kwaliteiten en de productiecontext van de film; het Vlaamse karakter van de film sloeg enkel nog op het contextuele aspect. Dit ondanks de blijvende nadruk op de “Vlaamse culturele identiteit” in het politieke beleidsdiscours van de ministers Van Rompuy, Van Mechelen en Anciaux (zie 5.4.4). Het mag duidelijk zijn dat het erg moeilijk is om in het coproductiebeleid van de jaren 1980 en 1990 een duidelijke lijn te trekken. Het beleid schipperde constant tussen het voluit trekken van de Europese kaart en het beschermen van het Vlaamse tekstuele karakter van de films. Deze spreidstand zorgde voor heel wat verwarring, maar de uiteindelijke beleidsresultaten bleven wel vrij constant, met ongeveer twee derde van de gesteunde langspeelfilms die coproducties waren.

6.1.5 Besluit

Het ontwikkelen van een coproductiebeleid lijkt enigszins in te gaan tegen een doorgedreven vrijwaring van het “Vlaamse karakter” van de gewenste Vlaamse cinema. Dit coproductiebeleid was er echter in de

⁸⁵ Ook vanuit andere overheidsinstanties werd hierop aangedrongen. Zo stuurde de Inspectie van Financiën in oktober 1992 een nota naar de filmcommissie dat zij inzake de Vlaamse inbreng bij filmprojecten voortaan een strengere houding aan zou nemen (RAB, V14, CV, 10 december 1992).

⁸⁶ RAB, V14, CV, 2 juli 1996. De commissie engageerde zich dan ook om de producenten op dit vlak bij te sturen. Tegenover Alain Keytsman, die eerder *Boran* (1987, Daniel Zuta), *La veillée* (1990, Samy Pavel), *De vliegende Hollander* (1995, Jos Stelling) en *The passion of darkly noon* (1995, Philip Ridley) produceerde, drong de commissie er bijvoorbeeld op aan “dat de producent nu eens met een project met een Vlaamse uitstraling/identiteit voor de dag moet komen” (RAB, V14, CV, 23 januari 1996).

⁸⁷ Een interessante case hierbij vormt *Licht* (1998, Stijn Coninx), dat de commissie eerst slechts in beperkte mate wilde steunen omdat het “naar herkenbaarheid en uitstraling duidelijk om een Nederlandse film [ging]” (RAB, V14, CV, 27 februari 1996). Na herhaaldelijke overtuigingsinspanningen bond de commissie uiteindelijk in en besliste zij een grotere toelage te adviseren, voornamelijk omwille van de figuur van Coninx (RAB, V14, CV, 23 april 1996). Coninx bekritiseerde deze gang van zaken in *Humo* (Wyndaele, 1996): “Als projecten als *Waar blijft het licht?* niet meer kunnen, is dat duidelijk een politieke beslissing. Ze laten alleen nog Vlaamse films maken die hier gedraaid worden en waarin alleen Vlaams wordt gesproken.”

⁸⁸ Zie bv. het beleidsproces rond *No trains, no planes* (1999, Jos Stelling) (RAB, V14, CV, 27 januari 1998).

eerste plaats op gericht de beperkte investeringsbronnen en distributiemogelijkheden te vergroten voor diezelfde Vlaamse cinema. De gemeenschappelijke taal en het gemeenschappelijke Belgisch kader bevorderden vanuit een economisch perspectief dan ook het coproductiebeleid met respectievelijk Nederland en de Franse Gemeenschap. Ongeveer tot aan het begin van de jaren 1980 lagen ook belangrijke cultureel-ideologische motieven mee ten grondslag aan het coproductiebeleid tegenover deze regio's. Hierbij is het opvallend hoe dit het Vlaams-Nederlandse coproductiegegeven grotendeels ten goede kwam, terwijl voor de samenwerking met de Franse Gemeenschap het omgekeerde gold. Zo werd het coproductiebeleid tegenover Nederland gestimuleerd door een Groot-Nederlands cultureel idealisme. Voornamelijk in de beginjaren van het Vlaamse filmbeleid zorgde dit voor een vrij grote openheid in de Vlaams-Nederlandse samenwerking. Het duurde echter niet lang vooraleer beide regio's zich steeds meer beschermend gingen opstellen tegenover de regiogebonden tekstuele eigenheid van de coproducties. Er diende immers een herkenbare Vlaamse cinema gecreëerd te worden, wat ook de eerste bekommernis was in het coproductiebeleid tegenover de Franse Gemeenschap. Ondanks de gunstige economische vertrekbasis zagen de Vlaamse beleidsactoren samenwerking met de Franse Gemeenschap als een inbreuk op de culturele autonomie. Men behoeftte er zich voor dat een Franstalige aanwezigheid in Vlaamse films zou leiden tot de perceptie van een "Belgische cinema" in plaats van de gewenste "Vlaamse cinema". Volledig in lijn met haar ontstaanscontext moedigde het Vlaamse filmbeleid dan ook de taalkundige splitsing van het filmgebeuren in België sterk aan, niet alleen op het vlak van de productie, maar ook op het vlak van de ruimere filmcultuur.

Vanaf de jaren 1980 verdwenen de ideologische motivaties in het coproductiebeleid tegenover Nederland en de Franse Gemeenschap naar de achtergrond. Deze regio's maakten nu, weliswaar als bevoorrechte partners, veeleer deel uit van het algemene coproductiebeleid. Dit beleid kenmerkte zich in de eerste plaats door een evolutie naar het steunen van steeds meer coproducties, die bovendien steeds grotere allianties met diverse partners vormden. Dit maakte deel uit van een ruimere internationaliseringstendens in de Europese filmsector, mede gestimuleerd door het Europese filmbeleid. De meeste auteurs spreken in dit verband eerder over een transnationalisering en niet over een internationalisering of globalisering van de nationale cinema's (Ezra & Rowden, 2006a; Higbee & Lim, 2010). De internationalisering bleef in vele gevallen immers beperkt tot samenwerking met een gering aantal landen, vaak gedetermineerd door een bepaalde geografische regio.⁸⁹ Ons onderzoek wees uit dat dit ook gold voor de "internationalisering" van de Vlaamse gesubsidieerde filmproductie, die in sterke mate gelimiteerd was tot Vlaanderen en onmiddellijke buurregio's, nog steeds met Nederland voorop. Daarnaast bleken de beleidsactoren blijvend

⁸⁹ Zie bv. de studies naar transnationalisering in de Noord-Europese (Nestingen & Elkington, 2005) of Oost-Centraal Europese (Iordanova, 2003) filmsectoren.

veel belang te hechten aan de Vlaamse invulling van (sleutel)functies binnen de productiecontext. Op filminhoudelijk vlak was er, parallel met de groeiende internationalisering van de Vlaamse filmproductie, ook een groeiende drang tot bescherming van het tekstuele Vlaamse karakter van de films, iets wat vaak tot een moeilijke evenwichtsoefening leidde. Dit sluit aan bij de stelling van Hjort en Petrie (2007a) dat de toenemende globalisering enigszins paradoxaal tot gevolg heeft dat voornamelijk kleinere filmindustrieën net “het nationale” of de eigenheid van hun filmproductie gaan beklemtonen om zich zo te onderscheiden op de eigen en de buitenlandse markt.

6.2 De taal van de Vlaamse cinema

Iedere taal is schoon voor wie luisteren kan. Want in elke taal zingt de gedachte van een volk en de ziel van een mens, en die muziek is universeel.

- Johan Daisne

In de vorige paragraaf, die in de eerste plaats gericht was op de relatie tussen het filmbeleid en de productiecontext van films, kwam reeds het belang van het Vlaamse karakter van de films op tekstueel vlak naar voren. In de volgende paragrafen spitten we de verhouding tussen de beleidsactoren en de inhoud van de ondersteunde filmprojecten verder uit, te beginnen bij het taalgegeven. We zagen dat de Nederlandse taalbepaling in de wettelijke voorschriften onder andere de Belgische nationaliteit van de filmprojecten diende te specificeren en dus een cruciaal element was om films een Vlaamse identiteit te verlenen (zie 5.2.3). Uit de in de vorige paragraaf besproken (pogingen tot) samenwerking tussen de Vlaamse en de Franse Gemeenschap bleek bovendien dat het taalaspect van een filmproject, zowel in de productiecontext als in de filmttekst, effectief een belangrijk aandachtspunt vormde in het concrete beleidsproces. In het KB van 1964 was het Nederlandstalige karakter van zowel het ontwerp, het draaiboek, de oorspronkelijke versie als de generiek van de film als een voorwaarde voor overheidssteun ingeschreven. De contextuele dimensie van deze bepaling (over het ontwerp en draaiboek van de film) hangt nauw samen met de nationaliteitsvoorschriften en het coproductiegegeven, waarvoor we naar paragraaf 6.1 verwijzen. Het waren echter voornamelijk de tekstuele implicaties van de taalbepaling (over de oorspronkelijke versie en de generiek van de film) waaraan het meeste belang werd gehecht en waar we in dit deel verder op ingaan.

Gezien de prominente plaats van taal binnen natievormingstheorieën (zie 1.4) is dit gegeven bijzonder relevant binnen de onderzoeksvraag naar de rol van het Vlaamse filmbeleid in het stimuleren van een

ationale identiteit en cultuur. Een gemeenschappelijke taal geldt immers als een sterk bevorderend element voor de constructie van een nationale identiteit (Wright, 2000, p. 14). Dit gold zeker ook voor de Vlaamse beweging, die als een taalbeweging startte (zie 2.1). Film kan hierbij gezien worden als een taalverspreider, wat het medium een instrumentele functie verschaft binnen het proces van natievorming. De centrale vraag in dit deel is dan ook op welke manier het concrete filmbeleid met het Nederlandse taalaspect omging. Hierbij kunnen we twee facetten onderscheiden. Ten eerste stelt zich de vraag naar de strengheid van de Nederlandse taalbepaling in de films en het beleid rond andere talen dan het Nederlands. Ten tweede nemen we het specifieke Nederlandse taalbeleid rond het gebruik van standaardtaal, tussentaal en dialect onder de loep.

6.2.1 Nederlands versus andere talen

Uit Tabel 8 blijkt dat er in onze onderzoeksperiode negentien majoritair Vlaamse filmprojecten met een andere hoofdtal dan het Nederlands konden genieten van Vlaamse overheidssteun. Met de kennis dat in totaal 157 majoritair Vlaamse projecten overheidssteun kregen, valt onmiddellijk op dat het overgrote deel (88%) van de gesteunde films het Nederlands als hoofdtal had. Dit in tegenstelling tot de niet-gesteunde films die in dezelfde periode uitkwamen (zie Tabel 16 in bijlage 3), waar we ongeveer evenveel Nederlandstalige (19) als anderstalige (18) films tellen. De keuze voor het Frans of het Engels bij de niet-gesteunde films was meestal louter commercieel gemotiveerd met het oog op een zo groot mogelijk afzetmarkt. Samen met het vaak hoge (s)exploitatiegehalte van de films was dat ook veelal de reden waarom de cultureel geïnspireerde filmcommissie (zie 6.3.5) deze projecten afwees of waarom de filmmakers zelfs geen poging deden om steun aan te vragen.

Bij het bekijken van Tabel 8 valt op dat er in de eerste jaren van de werking van het steunmechanisme maar liefst vier anderstalige filmprojecten werden gesteund, evenals één film met naast een Nederlandse versie ook een Franse en een Engelse versie. Dit is des te opmerkelijk aangezien er tussen 1965 en 1970 in totaal slechts veertien projecten een productietoelage ontvingen. In een eerste paragraaf analyseren we het beslissingsproces achter deze beleidsresultaten. Na de initiële openheid van het filmbeleid tegenover andere talen kregen gedurende dertien jaar uitsluitend Nederlandstalige projecten Vlaamse overheidssteun. In een tweede paragraaf bekijken we het concrete taalbeleid in deze periode van naderbij. Vervolgens gaan we in op de periode vanaf 1984 tot 2002, toen er opnieuw met enige regelmaat anderstalige (op één na alle Engelstalige) films gesteund werden (14 op 101 gesteunde projecten in totaal).

Jaar steun	Film	Realisator	Hoofdtal	Jaar release
1965	<i>¿Y mañana?</i>	Emile Degelin	Spaans	1966
1966	<i>De vijanden</i>	Hugo Claus	Engels	1967
1968	<i>Palaver</i>	Emile Degelin	Swahili	1969
1970	<i>Rolande met de bles</i>	Roland Verhavert	Frans	1972
1970	<i>Malpertuis</i>	Harry Kümel	Versies*	1973
1984	<i>A strange love affair</i>	Erik De Kuyper	Engels	1985
1986	<i>Mascara</i>	Patrick Conrad	Engels	1987
1986	<i>Diary of a mad old man</i>	Lili Rademakers	Engels	1987
1987	<i>Cruel Horizon</i>	Guy Lee Thys	Engels	1989
1988	<i>Wait until spring, Bandini</i>	Dominique Deruddere	Engels	1989
1988	<i>Taxandria</i>	Raoul Servais	Engels	1995
1990	<i>Close</i>	Paul Collet	Engels	1994
1991	<i>Romeo.Juliet</i>	Armando Acosta	Engels	1990
1994	<i>Suite 16</i>	Dominique Deruddere	Engels	1994
1998	<i>Molokai</i>	Paul Cox	Engels	1999
1998	<i>Osveta</i>	Jan Hintjens	Macedonisch	2000
2000	<i>Falling</i>	Hans Herbots	Engels	2001
2000	<i>Villa des roses</i>	Frank Van Passel	Engels	2002
2001	<i>Goldfish game</i>	Jan Lauwers	Engels	2002

Tabel 8: Gesteunde majoritair Vlaamse langspeelfilms met een andere hoofdtal dan het Nederlands (1964-2002)

* *Malpertuis* was van in het begin geconcepied in verschillende taalversies en werd gerealiseerd in een Franse en Engelse versie en een andere Nederlandse versie.

6.2.1.1 Anderstalig in functie van het verhaal

De allereerste film die door het ministerie van Nederlandse Cultuur gesubsidieerd werd, *¿Y mañana?* (1966, Emile Degelin), was onmiddellijk een film met een opmerkelijk taalaspect, en dit niet enkel omwille van de Spaanse titel. Degelin, die eerder het Franstalige *Si le vent te fait peur* (1960) en de Nederlandstalige compilatiefilm *Leven en dood op het land* (1963) realiseerde, had ervoor gekozen de Franse acteur Jacques Dufilho te casten als een Antwerpse rijkswachter op vakantie in Ibiza. Een krantenadvertentie en een in het Frans gemurmeld gebed doen vermoeden dat het hoofdpersonage Franstalig is. Hij blijkt ook Nederlands te verstaan en enigszins te spreken,⁹⁰ maar de enige zinnen die hij echt duidelijk uitspreekt zijn Spaanse uitdrukkingen uit een reisgids. Daarnaast spreken nog enkele lokale inwoners Spaans, komt er een Engelstalige toerist aan het woord en weerklinkt er Frans en Spaans op de luchthaven. Slechts één personage spreekt gedurende enkele minuten Nederlands in deze komische film

⁹⁰ Het enige Nederlandse woord van het hoofdpersonage is de moeilijk verstaanbare vraag “Hij?”

waarin de dialogen sowieso erg beperkt zijn. *¿Y mañana?* bezat dus allerminst een éénduidig Nederlandstalig karakter.

Dit was ook enkele Vlaamse filmcritici opgevallen, waarop zij de film bekritiseerden (Rosseels, 1967; "Y Manana?," 1967). De vraag of het hier nog wel een Vlaamse film betrof kwam ook terug bij Degelins volgende langspeler, *Palaver* (1969) (zie bv. fd, 1970).⁹¹ Deze film ging over enkele Afrikaanse studenten op een zondags uitstapje naar de Belgische kust, met voornamelijk dialogen in het Swahili. Het tijdschrift *Spectator* verstond de commotie rond het taalgebruik in Vlaamse films echter niet en reageerde laconiek: "Moet de taalstrijd nu ook al doorgevoerd worden in de filmkritiek?" (Botermans, 1967).⁹² Hiermee raakte de recensent een gevoelige snaar, want het hele taalgegeven binnen het Vlaamse filmbeleid dient inderdaad mede gezien te worden binnen de context van de verschillende taalwetten die in de jaren 1960 werden afgedwongen door de Vlamingen. Dat het opzet van *¿Y mañana?* ook op politiek vlak problematisch lag, bleek bijvoorbeeld uit een vraag in de senaat van Norbert Hougardy (PVV) na toekenning van de overheidssteun:

"Is het juist dat de film (...) in Spanje gedraaid zal worden, met een Frans acteur in de hoofdrol en dat de geluidsband van de film slechts klanknabootsingen en een Spaanse dialoog zal behelzen? Hoe kan de heer Minister dan de toekenning van een toelage tot bevordering van de Nederlandstalige cultuur wettigen?"⁹³

Hierop antwoordde de staatssecretaris voor Nederlandse Cultuur Albert de Clerck de overheidstoelage door te benadrukken dat de dialogen in de film een onbeduidende rol speelden. Bovendien wees hij erop dat de film voldeed aan de voorwaarden uit het KB. Hiermee sloot hij zich aan bij de visie van de filmcommissie, die er in haar beginjaren een ruime interpretatie van de taalbepalingen op nahield. De beleidsactoren vonden *¿Y mañana?* immers niet tegenstrijdig met de Nederlandstalige vereiste, gezien het hoofdpersonage een Antwerpenaar was die op zijn reis nu eenmaal mensen tegenkwam die een andere taal spraken. Het taalgebruik in de film werd met andere woorden verantwoord door, en zelfs ondergeschikt aan, het verhaal. Dit neemt echter niet weg dat meteen duidelijk is gemaakt dat er zowel

⁹¹ In *De Standaard* pareerde Maria Rosseels (1969) de kritiek op *Palaver*: "Wat had men eigenlijk verwacht? Dat Degelin zijn Afrikaanse studenten hun palaver in ABN had laten houden?"

⁹² Misschien had deze verzuchting ook wel te maken met de achtergrond van de recensent: Jan Botermans was immers een in België wonende Nederlander.

⁹³ Belgische Senaat, Sectie Archivering en Historiografie, Bulletin van vragen en antwoorden, 7 december 1965, pp. 202-3, Vraag nr. 12 van 28 oktober 1965 van Norbert Hougardy aan de minister-staatssecretaris voor de Nederlandse cultuur Albert de Clerck.

binnen als buiten het filmbeleid heel wat belang werd gehecht aan het taalgebruik in de Vlaamse cinema.⁹⁴

Naast *¿Y mañana?* en *Palaver* waren er nog twee andere hoofdzakelijk anderstalige films, waarin echter ook een behoorlijk deel Nederlands werd gesproken. Dit waren *De vijanden* (1967, Hugo Claus), over het Ardennenoffensief in de Tweede Wereldoorlog, en *Rolande met de bles* (1972, Roland Verhavert), over de destructieve liefde van een Vlaamse edelman voor een Franse verpleegster die hem tijdens de Eerste Wereldoorlog verzorgde. Ook voor deze films oordeelde de commissie dat het verhaal het taalgebruik legitimeerde:

“*Rolande met de bles* was een echte Vlaamse film, waarin toevallig Frans gesproken werd. *De vijanden* was beslist een Vlaamse film waarbij de internationale en historische situatie van het verhaal naast het Nederlands, het Engels, het Duits en het Frans vereiste.”⁹⁵

Opmerkelijk hierbij is hoe men sprak over “een echte Vlaamse film”. Dit lijkt onmiddellijk te impliceren dat er ook films konden zijn die de commissie minder Vlaams achtte, waarbij het taalaspect een belangrijke rol speelde. Aanezien het scenario van de genoemde films het gebruik van een andere taal vereiste, was dit volgens de commissie gerechtvaardigd.

6.2.1.2 Nederlandstalig in functie van de Vlaamse cinema

Na *Rolande met de bles*, die reeds in 1969 een positief advies kreeg van de filmcommissie, werd er tot in 1984 geen enkele film meer gesteund met een andere hoofdtal dan het Nederlands. De filmcommissie bleek op dit vlak dan ook strenger te zijn geworden dan in de allereerste jaren, hoewel er toen ook al discussie bestond over de opportuniteit van het steunen van een films als *Palaver*.⁹⁶ De meer defensieve houding tegenover het Nederlands vanaf de jaren 1970 kwam voort uit de bekommernis om de Vlaamse cinema een duidelijkere Vlaamse identiteit mee te geven. Zo stelde de commissie in 1973, bij de bespreking van het in het Engels geconcipieerde *Uphill game* (een nooit gerealiseerde majoritair Vlaamse coproductie van de Nederlandse regisseur Nikolai Van der Heyde), dat er prioriteit moest gegeven worden aan “producties met een eigen Nederlandstalige integriteit, zodat aldus onze eigen culturele

⁹⁴ Dat dit ook het geval was bij andere aspecten van het filmbeleid, bewees *Brussels by night* (1983, Marc Didden), die in 1980 de jaarlijkse prijs voor het beste Nederlandstalige filmscenario won. Bij de bespreking van dit project was er volgens voorzitter van de jury Van Liempt (1983a) “nogal wat te doen over het feit dat het grootste gedeelte van de dialogen Franstalig was (...), maar bij meerderheid werd aanvaard dat die nu eenmaal deel uitmaken van het geschetste Brussels milieu.”

⁹⁵ RAB, V14, CV, 11 januari 1974.

⁹⁶ RAB, V14, CV, 5 juni 1967.

identiteit naar buiten zou kunnen gedragen worden”.⁹⁷ Hier kwam met andere woorden duidelijk de doelstelling van het stimuleren van een Vlaamse identiteit en cultuur naar voren, waarbij een centrale rol werd weggelegd voor de Nederlandse taal.

Het belang van de Nederlandstalige uitstraling van de Vlaamse cinema bleek ook uit het beleidsproces rond Harry Kümel's *Malpertuis* (1973), met onder andere Orson Welles en Susan Hampshire. Het contract tussen het ministerie en de producent liet wel toe dat er ook een Engelse en een Franse versie van de film werd gemaakt, maar de Nederlandse versie van dit internationaal opgezette project moest als de originele versie gelden. Toen *Malpertuis* geselecteerd werd voor de officiële competitie op het filmfestival van Cannes, bleek echter dat enkel de Engelstalige versie van de film tijdig klaar zou geraken. De commissie en de filmdienst zaten verveeld met deze zaak, maar om de kansen van de film op het prestigefestival niet te kelderen, stelde de commissie dat zij kon aanvaarden dat de vertoning, “vooral gelet op de internationale vertolking (...) in de moedertaal van deze acteurs, nl. het Engels zou gebeuren”.⁹⁸ De commissie hield er wel aan dat het promotiemateriaal voor *Malpertuis* ook in het Nederlands werd opgesteld. Zij wilde immers de perceptie van de Vlaams-Frans-West-Duitse coproductie als zijnde majoritair Vlaams vrijwaren, terwijl de producenten de film voornamelijk als een internationale productie in de markt wilden zetten. Toen in het tijdschrift *Cinema/TV Today* van 19 mei 1972 een advertentie voor *Malpertuis* stond die de Nederlandstalige versie van de film niet vermeldde (zie Figuur 12), moeide ook minister van Cultuur Frans van Mechelen zich in de zaak. In een schrijven aan directeur-generaal Paul Rock drong hij aan “er streng voor te waken dat deze clausule zou worden nageleefd”.⁹⁹ Voor de binnenlandse carrière van de film waren de beleidsactoren nog een stuk strikter. Er kon dan ook geen sprake van zijn dat *Malpertuis* in de Engelse of Franse versie zou vertoond worden op de Belgische première die in 1972 voorzien was te Knokke:¹⁰⁰ “Het ministerie van Nederlandse Cultuur verzet zich immers formeel tegen de vertoning van de film *Malpertuis* in het arrondissement Brussel-hoofdstad en in het Nederlandstalig landsgedeelte in een andere versie dan de Nederlandse.”¹⁰¹

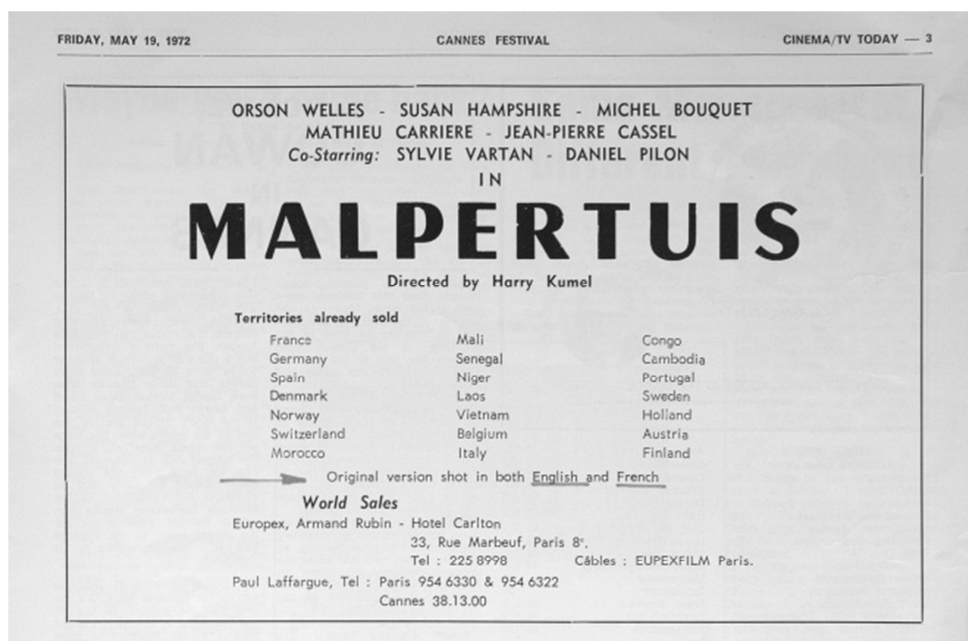
⁹⁷ RAB, V14, CV, 14 september 1973.

⁹⁸ RAB, V14, CV, 14 april 1972.

⁹⁹ RAB, V14, nr. 103, Brief van Frans van Mechelen aan Paul Rock, 2 juni 1972.

¹⁰⁰ Deze première was gepland op 25 mei 1972, maar ging niet door vanwege de eis van het ministerie. Daarenboven kwam nog dat Kümel zich niet kon vinden in de montage van Richard Marden zoals die voorgesteld was in Cannes (Martens, 2005). Kümel besloot de film zelf volledig opnieuw te monteren, ditmaal in de “originele” Nederlandse versie, waardoor de uiteindelijke première pas op 28 februari 1973 kon plaatsvinden te Brussel.

¹⁰¹ RAB, V14, nr. 103, Brief van Juul Anthonissen aan de burgemeester van Knokke, 28 april 1972. Paul Rock tekende op 27 april 1972 ook reeds formeel protest aan bij de producent, Pierre Levie: “Vermits de Nederlandse versie de originele is kan er ook geen sprake van zijn dat de film hier of in het buitenland in distributie zou komen vooraleer de Nederlandse versie is afgeleverd.”



Figuur 12: Advertentie voor *Malpertuis* in de speciale Cannes-editie van het Britse tijdschrift *Cinema/TV Today* (19 mei 1972)*

Bron: RAB, V14, nr. 103 (dossier Malpertuis).

* Aantekeningen in potlood op origineel document door minister van Mechelen of een van zijn medewerkers.

Naast de grotere nadruk van de beleidsactoren op het Nederlandstalige karakter van de Vlaamse cinema waren er in de jaren 1970 ook sowieso vrij weinig anderstalige projecten die om steun vroegen.¹⁰² Bovendien was het zo dat de regel dat andere talen toegelaten waren indien het scenario dit vereiste, nooit helemaal uit het filmbeleidsdiscours verdween. Deze redenering kwam nu echter eerder naar boven bij films die naast het Nederlands als hoofdtal ook gebruik maakten van andere, secundaire talen.¹⁰³ Omgekeerd reageerde de commissie verbolgen wanneer zij oordeelde dat het gebruik van andere talen niet verantwoord werd door het verhaal. Toen het in Antwerpen gesitueerde *Slachtvee* (1980, Patrick Conrad) bijvoorbeeld uitkwam,¹⁰⁴ verklaarde commissievoorzitter Danckaert (in Mark Holthof & Ruyters, 1980, p. 32) dat hij taal zag als

¹⁰² Dat er minder anderstalige projecten om steun vroegen kan net mede een gevolg zijn van de strengere houding van de commissie. Deze eventuele wisselwerking valt echter moeilijk te achterhalen.

¹⁰³ Zie bv. het beleidsproces rond films als *De loteling* (1973, Roland Verhavert), *Verloren maandag* (1973, Luc Monheim), *Dood van een non* (1975, Paul Collet & Pierre Drouot), *Verbrande brug* (1975, Guido Henderickx), *Exit 7* (1979, Emile Degelin), *Een vrouw tussen hond en wolf* (1979, André Delvaux) en *Brussels by night* (1983, Marc Didden).

¹⁰⁴ *Slachtvee* verhaalt over een man die verkeerdelijk denkt dat hij binnenkort zal sterven en hierop besluit een morele missie te ondernemen in de Antwerpse onderwereld.

“een uiting van een cultuurpatroon (...) ik begrijp niet waarom in *Slachtvee* zonder reden of functie naar Frans en andere talen wordt overgeschakeld. Is dat een typische mentaliteit van Franstalige Brusselaars of van Antwerpse bourgeoisie, ik weet het niet. Ik wil er geen gemeenschapsrel van maken, maar we meenden toch dat we dit niet moesten nemen.”

In het oorspronkelijke scenario, waarop de filmcommissie haar advies voor productiesteun had gebaseerd, waren de Franstalige dialogen nog niet zo sterk aanwezig. Na visie van de uiteindelijke film besloot de commissie inderdaad een negatief advies te verlenen voor promotiesteun.¹⁰⁵ De commissie onderbouwde haar advies als volgt:

“De Commissie wenst ook haar diepe bezorgdheid uit te spreken over de wijze, waarop in deze film de taal als communicatiemiddel gehanteerd wordt. (...) [Zo] blijkt de handeling van deze Nederlandstalige produktie in al te ruime mate in het Frans te verlopen, zonder dat dit dramatisch of cinematografisch verantwoord kan worden.”¹⁰⁶

Uit de argumentatie van de commissie en diens voorzitter sprak met andere woorden een grote gevoeligheid omtrent de volgens hen ongepaste aanwezigheid van Frans in een film die zij als Vlaams wilden profileren. Dit doet sterk denken aan de eerder besproken defensieve houding tegenover samenwerking met de Franse Gemeenschap tot aan het begin van de jaren 1980 (zie 6.1.3). De commissie was ervoor beducht dat een Vlaamse film gepercipieerd zou worden als (deels) behorende tot de Franse Gemeenschap en een beeld zou ophangen van Antwerpen als een tweetalige stad. *Slachtvee* mocht van de commissie dan ook “geenszins de officiële Belgische vlag dragen op buitenlandse festivals”.¹⁰⁷ Paradoxaal genoeg was de film hier immers “te Belgisch” voor door de tentoongespreide tweetaligheid, terwijl de commissie een Vlaamser profiel van de door haar gesteunde films verlangde.

De ergernis van de commissie over het gebruik van het Frans in Vlaamse films kwam ook tot uiting bij de behandeling van een vraag tot postproductiesteun voor *Kruiswegstraat 6* (1973, Jean Daskalidès). Deze film toont tevens de grenzen aan van de openheid van de filmcommissie tegenover het gebruik van een andere taal dan het Nederlands omwille van de vereisten van het scenario. *Kruiswegstraat 6* gaat immers over een Franse ingenieur die verward geraakt in de relatie- en moordperikelen van een Gentse

¹⁰⁵ Toen de producente Jacqueline Pierreux vroeg om het eindadvies te wijzigen en rekening te houden met het feit dat het hier een langspeelfilmdebuut betrof, wilde de commissie niet van wijken weten. Het was echter zeer ongebruikelijk dat de promotiesteun voor een gerealiseerde film niet uitgekeerd werd, waardoor minister De Backer besloot de steun toch te verlenen.

¹⁰⁶ RAB, V14, CV, 4 januari 1980.

¹⁰⁷ RAB, V14, CV, 4 januari 1980.

bourgeois familie, waardoor het hoofdzakelijk Franse taalgebruik door het verhaal gemotiveerd is. Naast enkele technische, artistieke en scenariobezwaren adviseerde de commissie echter negatief omdat “het een overwegend Franstalig product is, temeer dat het van een Vlaamse stad een tweetalig imago opdringt en de Vlamingen in de film beslist een ondergeschikte rol spelen”.¹⁰⁸ Naast de afkeer van de dominantie van Franstalige elementen in een Vlaamse film blijkt hieruit dat er net zoals bij *Paix sur les champs* (zie 6.1.3.1) ook een grote gereserveerdheid bestond tegenover het in beeld brengen van een specifiek milieu in Vlaanderen, namelijk de Franstalige bourgeoisie in een Vlaamse stad als Gent. De minoritair Vlaamse coproductie met de Franse Gemeenschap *Just Friends* (1993, Marc Henri Wajnberg) bewees dat dergelijke bezorgdheden ook in de jaren 1990 aanwezig bleven. De commissie uitte haar ongenoegen over het taalgebruik in de film, “dat haast uitsluitend Frans blijkt te zijn, in Antwerpen anno 1959!” en stelde bijgevolg voor “een voorbeeld te stellen en de laatste subsidieschijf gedeeltelijk in te houden”.¹⁰⁹ Het “opdringen van een tweetalig imago aan een Vlaamse stad” paste met andere woorden niet in de Vlaams-ideologische overtuigingen van de commissieleden.

6.2.1.3 Engelstalig in functie van de internationalisering

Vanaf 1984 tot op het einde van de onderzoeksperiode in 2002 werden er opnieuw af en toe filmprojecten gesteund met een andere hoofdtaal dan het Nederlands. Bovendien waren er ook veel meer anderstalige minoritair Vlaamse producties dan tevoren. Het is uiteraard niet toevallig dat deze periodisering overeenstemt met de algemene cesuur in de ontwikkeling van het filmbeleid aan het begin van de jaren 1980. Het taalgegeven was immers onderhevig aan de internationaliseringstendens die zich in dezelfde periode doorzette (zie 6.1.4). Vaak werd de keuze voor een andere taal dan het Nederlands sterk bevorderd door het coproductiegegeven van de films. Zo beweerde Marion Hänsel dat het gebruik van het Engels voor coproducties “onontbeerlijk is om de internationale financiering rond te krijgen”.¹¹⁰ Naast het aantrekken van buitenlandse investeerders hield de internationalisering van de Vlaamse filmsector ook een grotere gerichtheid op de buitenlandse verspreiding van de films in. Het Nederlands in de Vlaamse films werd hierbij als een belemmering ervaren. Diverse filmmakers zagen het gebruik van het Engels, als taal van het dominante Hollywood, als een bevorderend element tot zelfs een *sine qua non* voor de verkoop van Vlaamse films in het buitenland. Ook in diverse andere Europese landen maakte deze Engelstalige logica in de jaren 1980 een opmars. Zelfs in Frankrijk, dat bekend staat om zijn sterk

¹⁰⁸ RAB, V14, CV, 11 januari 1974. De commissie raadde Daskalidès aan om bij het ministerie van Franse Cultuur aan te kloppen, maar volgens de regisseur werd het project daar dan weer afgekeurd omdat Daska Films een Vlaamse firma was (Van Crombrugge, 2012, pp. 112-113). Hierdoor viel de film dus tussen twee stoelen voor het bekomen van overheidssteun.

¹⁰⁹ RAB, V14, CV, 18 januari 1994.

¹¹⁰ RAB, V14, CV, 30 november 1988. Hänsel deed deze uitspraak n.a.v. de minoritair Vlaamse coproductie *Il maestro* (1990).

defensief taalbeleid in diverse domeinen, vond er eind de jaren 1980 een shift in het filmbeleid plaats, omdat men ervan overtuigd was dat

“the correlation between commercial success, English, and big-budgets was unavoidable since English-language film-making appeared as the necessary step to overcome the resistance of the American public, considered the most important target audience and the key to global success” (Danan, 2006, p. 177).¹¹¹

Hoewel de budgettaire doelen in Vlaanderen van een andere grootteorde waren dan in Frankrijk, gold grotendeels eenzelfde commerciële logica voor het gebruik van de Engelse taal in Vlaamse films. Op *Osveta* (2000, Jan Hintjens) na hadden dan ook alle anderstalige majoritair Vlaamse films het Engels als hoofdtal (zie Tabel 8). Ook waren er steeds meer Nederlandstalige films die Engelse titels gebruikten om zich zo aantrekkelijker te profileren.¹¹² Pierre Drouot, producent van Engelstalige Vlaamse films als *Diary of a mad old man* (1987, Lili Rademakers), *Mascara* (1987, Patrick Conrad) en *Taxandria* (1995, Raoul Servais), stelde het in *De Morgen* (Temmerman, 1986b) als volgt:

“Het belangrijke is de verspreiding, zeker voor dingen zoals film die heel duur zijn. Op elke kulturele conferentie komt dat aspect aan bod: hoe kunnen wij onze eigen cultuur verspreiden? Het is heel eenvoudig: indien *Dagboek van een oude dwaas* niet in het Engels zou gedraaid zijn, dan zou er met Cannon geen deal geweest zijn om ook die film wereldwijd te distribueren.”

Voor de internationale verspreiding van Vlaamse films, en dus het uitdragen van de Vlaamse cultuur, werkte de Nederlandse taal volgens Drouot als een remmende factor. Dit cultureel handelsargument zorgde bij minister Dewael (1991, pp. 116-117) voor een herdenking van het Vlaamse cinema-concept (zie ook 5.4.2):

“Moeten we de taal die in de film wordt gesproken als een alleenzalmakende factor blijven beschouwen om het over een Vlaamse productie te hebben? (...) Het lijkt me voor een gemeenschap als de onze veel belangrijker herkend te worden door de visibiliteit van de film, de

¹¹¹ In 1989 maakte een wet het mogelijk dat Engelstalige films de Franse nationaliteit toegekend kregen. Door de vele Engelstalige coproducties die van Franse overheidssteun gebruik wilden maken, werden in 1992 en 1993 wetten uitgevaardigd die de taalflexibiliteit deels terugschroefden.

¹¹² Denk bv. aan *Skin* (1987, Guido Henderickx), *Crazy love* (1987, Dominique Deruddere), *Blueberry hill* (1989, Robbe De Hert), *Sailors don't cry* (1990, Marc Didden), *Brylcream boulevard* (1995, Robbe De Hert), *She good fighter!* (1996, Marc Punt) of *Gaston's war* (1997, Robbe De Hert). Voor het beleidsdiscours van de filmcommissie rond deze trend, zie RAB, V14, CV, 23 augustus 1994; 27 september 1994.

herkenbaarheid van het uitgebeelde sociale gebeuren, de visie van de regisseur en de kwaliteit van de acteerprestaties.”

Het stimuleren van de Vlaamse cultuur stond dus ook bij Dewael wel centraal, maar zijn visie ging frontaal in tegen de idee dat het Nederlandse taalaspect hierbij een centrale plaats moest innemen. Dewael was echter de enige bevoegde minister die hier zo over dacht. Zoals we eerder zagen (zie 5.5.1) heeft hij zijn grote hervormingsplannen ook nooit kunnen waarmaken. Bovendien stond de filmcommissie niet op dezelfde lijn als Dewael. De opvatting van Drouot dat de verspreiding van de eigen cultuur kon bevorderd worden via het Engels, contrasteerde met de visie van de diverse filmcommissies in de jaren 1980 en 1990, die het Nederlands net als een essentieel onderdeel van die eigen Vlaamse cultuur zagen.¹¹³ De vraag “Hoe Vlaams is dit?” was een regelmatig terugkerende bedenking bij anderstalige filmprojecten.¹¹⁴ Door de bureaucratische inkapseling van het filmbeleid in het overheidsapparaat waren er bovendien nog andere beleidsactoren die hun invloed lieten gelden. Zo stuurde de Inspectie van Financiën in 1992 een nota die stelde “dat er voldoende artistieke redenen moeten voorhanden zijn om niet-Nederlandstalige filmprojecten te subsidiëren op de cultuurkredieten”.¹¹⁵ De filmcommissie was officieel het enige adviesorgaan dat inhoudelijk over de filmprojecten mocht oordelen, maar zij verzette zich niet tegen deze bevoegdheidsoverschrijding vanwege de Inspectie van Financiën. Integendeel, de commissie maakte meermaals gebruik van deze beleidsnota om haar aandringen op zoveel mogelijk Nederlands taalgebruik in de om steun vragende films kracht bij te zetten.¹¹⁶ Dat dit soms tot bevreemdende resultaten leidde, bleek bijvoorbeeld uit *Mascara* (1987, Patrick Conrad). De originele versie van de film was in het Engels, maar door de subsidie moest er ook een nagesynchroniseerde Nederlandse versie aangemaakt worden, waardoor het Vlaamse publiek bekende acteurs als Charlotte Rampling en Michael Sarrazin Nederlands hoorden praten tegen elkaar.¹¹⁷

¹¹³ Ook bepaalde filmmakers vonden de evolutie naar meer gesubsidieerde films in een andere taal absoluut geen goede zaak. Roland Verhavert (in Temmerman, 1986b) argumenteerde bv. dat iedere film toch gedubd kan worden voor de buitenlandse markt: “Ik ben er niet voor te vinden om van die Engelstaligheid een regel te maken, vooral voor een klein taalgebied als het onze dat op dat vlak al zo kwetsbaar is en zo rap beschadigd wordt. (...) laat dat geen regel worden. Want dan is het gedaan met de Vlaamse film als dusdanig.”

¹¹⁴ Dit specifieke citaat komt uit de bespreking van het nooit gerealiseerde *Zuster Merite* van Pierre De Clercq (RAB, V14, CV, 26 april 1994).

¹¹⁵ RAB, V14, CV, 18 februari 1993. De nota werd in oktober 1992 naar de commissie verstuurd.

¹¹⁶ Zie bv. RAB, V14, CV, 10 december 1992; 18 februari 1993; 16 maart 1993; 9 april 1993; 25 mei 1993. Ook bij minoritaire coproducties werd er vaak aangedrongen om ook een (al dan niet nagesynchroniseerde) Nederlandstalige versie van de film te voorzien, iets wat echter zelden effectief gebeurde. Zie in dit verband bv. het beleidsproces rond *Dust* (1985, Marion Hänsel) (RAB, V14, CV, 6 april 1984; 29 juni 1984; 5 april 1985; 31 mei 1985).

¹¹⁷ Het spanningsveld tussen een internationale cast en het Nederlandse taalgebruik gaf meermaals aanleiding tot problemen, zie bv. het beleidsproces rond *Istanbul* (1985, Marc Didden) (RAB, V14, CV, 6 april 1984) of het nooit gerealiseerde *The commissioner* van Doug Aitken (RAB, V14, CV, 4 september 1991).

Het belang dat de filmcommissie hechtte aan het Nederlands voor de herkenbaarheid van de gesteunde films als Vlaamse films blijkt bijvoorbeeld uit het hoofdzakelijk Engelstalige *Villa des roses* (2002, Frank Van Passel). De commissie apprecieerde een adaptatie van Willem Elsschots gelijknamige roman uit 1913, maar maakte de volgende bedenking: “De artistieke/creatieve inbreng vanuit Vlaanderen is zeer groot. Of de film door het publiek ook als een Vlaamse film zal herkend worden, is een andere vraag.”¹¹⁸ Productioneel en cultureel mocht een film dus wel een Vlaams voorkomen hebben, het Nederlandse taalgebruik werd cruciaal bevonden opdat de film volledig tot de Vlaamse cinema zou behoren. In dezelfde lijn oordeelde de commissie over Dominique Derudderes *Suite 16* (1994): “De produktie is onmiskenbaar Vlaamser geworden: naar herkenbaarheid zal dit evenwel een Engelse film blijven.”¹¹⁹ *Suite 16* bewees tevens dat het taalgebruik in de gesubsidieerde Vlaamse filmproductie ook de politieke arena kon beroeren. Zo vroeg Vlaams Blok-kopstuk Filip Dewinter aan minister Weckx of deze het verantwoord achtte “een zo belangrijk bedrag te vergooien voor Engelstalige filmproducties waarmee de markt reeds voldoende verzadigd is? Had dit bedrag niet beter besteed kunnen worden aan Nederlandstalige cultuurprodukten?”¹²⁰

Zowel de minister als de filmcommissie waren het hier in feite mee eens, maar net zoals in het coproductiebeleid (zie 6.1.4.2) zagen zij zich door de evoluties in de Vlaamse filmsector gedwongen deels mee te gaan in de verengelsing. *Suite 16* kreeg dan ook voornamelijk omwille van de persoon van de regisseur een positief advies. Volgens de commissie verdiende Deruddere na het enigszins mislukte *Bandini*-avontuur (de film kwam in de Verenigde Staten nooit in de reguliere bioscopen uit) een nieuwe kans. Er werd echter uitdrukkelijk bij vermeld dat noch deze film, noch andere Engelstalige producties, “aanspraak maken op prioritaire behandeling”.¹²¹ Op Dewael na, was deze instelling van toepassing op zowat alle beleidsactoren vanaf de jaren 1980 tot op het einde van onze onderzoeksperiode in 2002. Het Nederlandse taalgebruik bleef met andere woorden een centrale plaats bekleden in het stimuleren van de Vlaamse identiteit en cultuur via het filmbeleid.

6.2.2 Standaardtaal versus dialect

Vertrekkende vanuit de inzichten uit de literatuurstudie omtrent de relatie tussen taal en natievorming, dringt zich ook de vraag op of iedere vorm van Nederlands taalgebruik even sterk geapprecieerd en gestimuleerd werd. De verspreiding van een standaardtaal, het Algemeen (Beschaafd) Nederlands (ABN

¹¹⁸ RAB, V14, CV, 27 januari 1998.

¹¹⁹ RAB, V14, CV, 28 september 1993.

¹²⁰ Archief Vlaams Parlement, Vlaamse Raad, Bulletin van vragen en antwoorden, 12 september 1994, p. 1084.

¹²¹ RAB, V14, CV, 17 augustus 1993. Zie ook de adviesvorming rond het project *De moordenaar met de donkere bril* van Guy Lee Thys, later door Erik Van Looy verfilmd tot *Shades* (RAB, V14, CV, 27 juli 1993).

of AN) of Standaardnederlands, stond immers centraal binnen de Vlaamse beweging, die gegroeid was vanuit een taalbeweging (Willemyns & Daniëls, 2003). Bij de start van het Vlaamse steunmechanisme voor films stond het bevorderen van het Algemeen Nederlands nog steeds hoog op de politieke agenda. Zo bestelde minister van Elslande in 1963 een studie naar cultuurbetovordering in Vlaanderen die uitgevoerd werd door de socioloog en latere cultuurminister van Mechelen. Dit onderzoek pleitte voor blijvende aandacht voor de Nederlandse taalbetovordering: “Het kan niet ontkend worden dat er een fantastische vooruitgang is geboekst de laatste decennia wat het goed Nederlands aangaat. Toch moet hier een volgehouden inspanning blijven verricht worden” (geciteerd in De Pauw, 2007, p. 22). In Vlaamse scholen liepen er zogenaamde ABN-campagnes en het promoten van het Standaardnederlands zat ook sterk verweven in de beleidslijnen van de openbare omroep tijdens de jaren 1960 en 1970 (Van Poecke & Van den Bulck, 1991).

In deze context hoeft het niet te verbazen dat de filmcommissie over het algemeen effectief een voorkeur toonde voor Standaardnederlands. Dit paste binnen een cultureel-educatief imperatief waarbij films een opvoedkundige waarde dienden te hebben, en standaardtaal maakte daar deel van uit. De opvoedende gerichtheid in het taalbeleid kwam het duidelijkst naar voren bij kinder- en jeugdfilms. Zo werd het “gehanteerde ‘verkavelingsnederlands’ niet erg opportuun geacht voor de beoogde doelgroep” voor een bewerking van de jeugdfilm *De magische steen* (1988, Dirk Geens) tot een televisieserie.¹²² Ook bij literaire adaptaties, zeker van Vlaamse klassiekers, was de klemtoon op standaardtaal extra aanwezig, omdat dit het culturele voorkomen van de films nog verhoogde.¹²³ Zo had de commissie bijvoorbeeld kritiek op “het gebruik van het (Zichems) dialect” in *De Witte van Sichem* (1980, Robbe De Hert)¹²⁴ of apprecieerde zij bij *Lijmen/Het been* (2000, Robbe De Hert) net “dat de dialogen in het ABN gesteld zijn”.¹²⁵ Zoals uit deze voorbeelden blijkt, vinden we de cultureel-educatief geïnspireerde nadruk op standaardtaal gedurende de volledige onderzoeksperiode terug.

Tegelijk speelde hier ook een commerciële motivatie. De grotere verstaanbaarheid van standaardtaal kon immers een ruimere verspreiding van de films bevorderen, zowel op de Vlaamse als op de Nederlandse markt. Zeker bij Vlaams-Nederlandse coproducties viel het gebruik van standaardtaal extra op. Onvermijdelijk was er bij dergelijke producties ook vaak een Noord-Nederlandse tongval te horen, ook al paste dit niet altijd bij het corresponderende personage. De commissie bleek hier over het algemeen

¹²² RAB, V14, CV, 24 oktober 1995.

¹²³ Omtrent het “culturele” van literaire klassiekers, zie 6.3.4.3.

¹²⁴ RAB, V14, CV, 10 november 1978.

¹²⁵ RAB, V14, CV, 17 december 1996.

weinig problemen mee te hebben, zolang men niet afgleed naar een echt Hollands dialect.¹²⁶ Wanneer het een volgens de commissie “typisch Vlaams” filmonderwerp betrof, zoals bij *Menuet* (1982, Lili Rademakers naar Louis Paul Boons gelijknamige roman uit 1955), stond de commissie er wel sterker op dat de tongval Vlaams zou zijn, en niet Nederlands (zie ook 6.1.2.3). Zoals dit voorbeeld reeds aangeeft, verwachtten de beleidsactoren vaak geen zuiver Standaardnederlands. Dit kwam immers soms stroef en gekunsteld over, zeker voor volkse personages, waardoor de commissie de weigerachtige houding van diverse filmmakers tegenover standaardtaal deels volgde. Net zoals bij de fictieproductie van de openbare omroep (Dhoest, 2002, pp. 284-288) was een vervlaamst standaardtaal met bijvoorbeeld het gebruik van de ge-vorm en Vlaamse uitdrukkingen aanvaard. Dit zou de herkenbaarheid van de films immers verhogen. Ook konden de verschillende gradaties tussen standaardtaal en dialect dienen als een effectieve indicator van de klassepositie van bepaalde personages; hoe lager op de sociale ladder, hoe sterker het dialectgebruik. Naast het verhogen van de herkenbaarheid kon het dialectgebruik verder ook gemotiveerd worden door het komische effect (zie bv. de Gaston en Leo-films).

Het taalbeleid was dus zeker niet zo strikt als in de films van de ABN-centrale van Hein Beniest eind de jaren 1950 en begin de jaren 1960 (Gray, 2005). Integendeel, een zekere mate van dialect (het Antwerps voorop) was globaal gezien dominant in Vlaamse films. Ook zwaardere vormen van dialect werden in sommige gevallen zelfs gesmaakt, indien het bijdroeg tot de authenticiteit van het verhaal. Zo apprecieerde de commissie het sterk dialectische taalgebruik in *Verloren maandag* (1973, Luc Monheim), over een Poolse vluchteling in een marginaal Antwerps milieu, omdat het de waarachtigheid van de film ten goede kwam:

“Het verhaal is sterk geconstrueerd, komt deprimerend voor maar is fundamenteel eerlijk. Het vulgaire taalgebruik weerspiegelt volkomen het Antwerps havenmilieu. Na een grondige discussie meent de commissie dat met dit project een realistisch beeld wordt gebracht van de rauwe onderwereld in het Antwerps havenmilieu.”¹²⁷

Net zoals in het beleid tegenover andere talen was het dialectgebruik gelegitimeerd indien het bijdroeg tot de geloofwaardigheid van het verhaal. De notie van herkenbaarheid speelde hier dus een belangrijke rol. Tegelijk ging er van de beleidsactoren een invloed uit die ervoor zorgde dat het dialect wat bijgeschaafd en gestandaardiseerd werd. Zo herinnert regisseur Patrick Le Bon zich dat dialect een heikel punt vormde voor de commissie, waardoor hij er omzichtig mee te werk ging in zijn films: “Ik heb er wel op gelet dat

¹²⁶ RAB, V14, CV, 19 juni 1981.

¹²⁷ RAB, V14, CV, 3 november 1972. Ook bij de visie van de film bleef de commissie deze mening bedeeid (RAB, V14, CV, 19 oktober 1973).

het niet te plat werd, dat het wel Antwerps was, maar ook verstaanbaar.”¹²⁸ Bovendien vond de commissie dat er grenzen waren aan de aanpassing van bepaalde films aan het geportretteerde volkse milieu. Zo was de commissie “ontstemd” over het feit dat de titel van Patrick Le Bons filmproject *De zwarte zon* veranderd werd in het volgens de commissie “vrij banale” *Salut en de kost* (1974).¹²⁹ Zij drong er dan ook op aan dat de oorspronkelijke titel zou hernomen worden. Le Bon ging hier echter niet op in, wat wijst op de relativiteit van de invloed van de commissie nadat de filmsteun reeds verkregen was.

Het voorbeeld van *Salut en de kost* geeft aan dat bepaalde stemmen in de commissie, voornamelijk van katholieke achtergrond, vanuit een moralistisch standpunt aanstoot namen aan een al te plat taalgebruik. In een bespreking van de vrij ruwe film *Verbrande brug* (1975) vond de filmpater en commissielid Jos Burvenich (1975) bijvoorbeeld dat

“de honderden herhalingen van ‘godver...’ en ‘kl...’ meer walging verwekken en verveling bij het zien en horen van deze ‘verstotenen’ dan zij medevoelen en nadenken opwekken. Ik geloof niet dat het zo natuurgetrouw moet. Dit realisme maakt mij, in tegenstelling met m.i. het terecht gebruikte dialect, ongelukkig.”

Ook de commissie als geheel ventileerde geregeld haar afkeer voor platvloers taalgebruik.¹³⁰ Dit toont meteen de grenzen aan van de door de commissie nagestreefde authenticiteit en herkenbaarheid.

In de jaren 1980 en 1990 is deze paternalistische houding tegenover vulgaire bewoordingen een stuk minder sterk aanwezig, wat correspondeert met de postmoderne evoluties naar normvervaging en een afkeer van paternalisme en centrale autoriteit (Bauman, 2003, pp. 201-203). In lijn hiermee groeide in deze periode het gebruik van tussentaal (een mengvorm van standaardtaal en dialect) in Vlaamse films. De evolutie naar meer tussentaal kan bovendien geïnterpreteerd worden als een reflectie van een groeiend Vlaams zelfbewustzijn.¹³¹ In dit opzicht wijst het gebruik van tussentaal in films op een groter vertrouwen in de “reële” Vlaamse taal uit het hedendaagse Vlaanderen van de jaren 1980 en 1990, waarbij men niet langer behoefde terug te grijpen naar de taalnorm uit Nederland of de dialectische volkstaal uit het verleden. In strijd met de verwachtingen vanuit een postmoderne invalshoek, behield de filmcommissie echter een blijvende voorkeur voor standaardtaal. Zij stuurde er dan ook regelmatig op aan “het gehanteerde

¹²⁸ Patrick Le Bon, Interview met de auteur, Kapellen, 30 september 2013.

¹²⁹ RAB, V14, CV, 14 september 1973.

¹³⁰ Zie bv. de commentaar van de commissie op de “vulgaire” dialogen van een vroege versie van *Hellegat* (1980, Patrick Le Bon) (RAB, V14, CV, 12 november 1976).

¹³¹ Dhoest (2002, pp. 302-303) maakt een gelijkaardige analyse voor de taalevoluties in Vlaamse televisiefictie.

‘verkavelingsvlaams’ [te] vervangen door Algemeen Nederlands.”¹³² De commissie nam dus niet enkel Geert Van Istendaels (1989) terminologie over, maar ook zijn aversie tegenover de Vlaamse tussentaal, dat als een bedreiging gezien wordt voor zowel de “traditionele” en volkseigen dialecten als de gemeenschappelijke standaardtaal die de Vlaamse gemeenschap dient te verenigen. Het is echter niet zo dat de filmcommissie een absolute prioriteit maakte van de strijd tegen het Verkavelingsvlaams. Het gebruik van tussentaal kwam gezien de evoluties in de Vlaamse samenleving immers opnieuw de herkenbaarheid en de geloofwaardigheid van de films ten goede, wat paste binnen de doelstelling van de beleidsactoren.

6.2.3 Besluit

Wat betreft het taalaspect in de Vlaamse cinema legde het Vlaamse filmbeleid sterk de nadruk op het gebruik van het Nederlands. In tegenstelling tot de niet-gesteunde films, maakte slechts een klein aandeel van de gesteunde majoritair Vlaamse films gebruik van een andere hoofdtal dan het Nederlands. De eerste jaren van het filmbeleid vormden hier evenwel een uitzondering. Ondanks de commotie rond de anderstalige projecten, zowel binnen als buiten het filmbeleid, werd het gebruik van een andere taal gedoogd indien dit in functie stond van het verhaal. De drang naar geloofwaardige, kwaliteitsvolle Vlaamse films – ter legitimatie van de prille overheidssteun – overstemde het nochtans ook sterk aanwezige beleidsdoel om via het filmmedium het Nederlands te verspreiden. Vanaf de jaren 1970 vergrootte de nadruk op het Nederlandse taalgebruik. De beleidsactoren zagen het Nederlands als een essentieel onderdeel van de Vlaamse culturele identiteit die zij via het filmbeleid wilden promoten. De strengere houding op dit vlak leidde ertoe dat er tot aan het begin van de jaren 1980 geen majoritair Vlaamse anderstalige filmprojecten gesteund werden. Opvallend was de grote weerstand tegenover het Franse taalgebruik in films omwille van Vlaams-ideologische motivaties. Films als *Paix sur les champs* (1970, Jacques Boigelot) en *Kruiswegstraat 6* (1973, Jean Daskalides) vormen hierbij mooie voorbeelden van hoe het beleid tegenover niet-gesteunde films minstens even veelzeggend was als het beleid tegenover films die men wel steunde. Met uitzondering van minister Dewael bleven de meeste beleidsactoren de strenge taalattitude ook in de jaren 1980 en 1990 behouden. De door het filmbeleid mee gestimuleerde internationalisering van de Vlaamse filmsector zorgde er wel voor dat er “noodgedwongen” ook enkele Engelstalige majoritair Vlaamse producties gesteund werden. Hierbij kunnen we opmerken dat het concrete beleidsstreven naar zoveel mogelijk Nederlandstalige Vlaamse films dus grotendeels dezelfde bleef doorheen de volledige onderzoeksperiode, maar dat er wel een verschuiving plaatsvond in de achterliggende beleidsmotivaties hiervoor: het streven naar de verspreiding

¹³² RAB, V14, CV, 2 december 1997. Citaat uit het advies over het nooit gerealiseerde *Paraloid* van Christophe Van Rompaey. Voor enkele andere voorbeelden, zie RAB, V14, CV, 23 november 1993; 28 oktober 1997; 23 februari 1999.

van het Nederlands ter bevordering van een Vlaamse cultuur en identiteit maakte plaats voor het zoeken naar aansluiting met het Vlaamse publiek.

Hoe dan ook zagen de filmbeleidsactoren, net zoals bij de totstandkoming van het KB van 1964 het geval was, het Nederlands steeds als een cruciaal element om de Vlaamse cinema te profileren als zijnde Vlaams. Hierbij gold het Standaardnederlands als een belangrijk referentiepunt. Dit kwam deels voort uit een economisch imperatief waarbij standaardtaal de verspreidingsmogelijkheden van een film vergrootte, zowel in Vlaanderen als in Nederland. Nog sterker was evenwel de cultureel-educatieve motivatie waarbij men in het filmmedium een opportuniteit zag om de standaardtaal te verspreiden. Algemeen kunnen we echter stellen dat het standaardtaalbeleid in de praktijk een stuk opener was dan men zou verwachten wanneer wordt uitgegaan van de klassieke natievormingstheorie. Zo was er de vervlaamsing van het Standaardnederlands in de films, maar ook een gekuist gebruik van dialect en een geleidelijke ingang van tussentaal. Dit paste binnen het compromis van het taalbeleid: ondanks een voorkeur voor standaardtaal werd er gezocht naar een evenwicht tussen verstaan- en aanvaardbaarheid enerzijds, en realisme en herkenbaarheid anderzijds. Net zoals bij het beleid tegenover andere talen was er tegenover het gebruik van Vlaamse dialecten een zekere mate van flexibiliteit indien dit gemotiveerd werd door het verhaal. Het toelaten van (veelal gekuiste) dialecten contrasteerde immers niet met de visie op taal als uiting van een Vlaams cultuurpatroon, maar diende net het realisme van het verbeelde Vlaamse milieu aan te scherpen. Het herkenbare volkse karakter bevorderde de kwalificatie van een film als “typisch Vlaams” en was dus functioneel voor de constructie van een Vlaamse cinema met diepe Vlaamse wortels. Ook de opkomst van tussentaal vanaf de jaren 1980 diende de herkenbaarheid van de Vlaamse films. Hoewel de beleidsactoren een blijvende voorkeur voor standaardtaal aan de dag legden, duidt dit op een afgenomen focus op het stimuleren van een van bovenaf opgelegde Vlaamse identiteit. Anderzijds kan het ook als een uiting van een groeiend Vlaams zelfbewustzijn gezien worden, wat eveneens instrumenteel kan zijn voor een Vlaamse identiteitsconstructie.

6.3 De cultuur van de Vlaamse cinema

Naast taal neemt ook een gemeenschappelijke cultuur een zeer belangrijke plaats in bij de constructie van een nationale identiteit. De hoge cultuur, als teken van de artistieke en intellectuele ontwikkeling van een volk, staat hierbij voorop. Binnen de Vlaamse beweging was dit niet anders. Bovendien was deze beweging ontstaan als een taalbeweging, waardoor de literatuur steeds een eminente plaats innam binnen de Vlaamse natievorming. Daarnaast kan ook de “traditionele” volkscultuur relevant zijn binnen het natievormingsproces, terwijl populaire cultuur hierbij van minder belang wordt geacht. In het kader van

de onderzoeksvraag naar de rol van het filmbeleid in het stimuleren van een Vlaamse identiteit en cultuur is het dan ook bijzonder relevant om te kijken hoe het filmbeleid zich tegenover het culturele gegeven verhiel. Hierbij kunnen we onmiddellijk op de derde bepaling (naast de nationaliteits- en taalvoorschriften) in het KB van 1964 wijzen, die zonder verdere verduidelijkingen stelde dat de gesteunde films “culturele films” moesten zijn (zie 5.2.3). Volgens Van Liempt (1982, p. 23) diende de culturele nadruk in het KB enkel om binnen de wettelijke bevoegdheden van de minister van Cultuur te blijven. Dit is gedeeltelijk juist, in die zin dat de beleidsactoren iedere film automatisch als een cultureel artefact zagen en zij bijgevolg nog alle kanten op konden binnen de culturele bepaling. Dit neemt echter niet weg dat men bepaalde films wel degelijk als meer of minder cultureel waardevol beschouwde om te ondersteunen met overheidsmiddelen. Van Liempt leek de draagwijdte van het culturele aspect dus te minimaliseren met zijn uitspraak. Bovendien zagen we in het vorige hoofdstuk dat in de jaren 1960 en 1970 een culturele benadering domineerde in het beleidsdiscours, terwijl vanaf het begin van de jaren 1980 publieksgerichte en commercieel-economische imperatieven een gelijkwaardige plaats opeisten (zie 5.4.4). In wat volgt bekijken we hoe dit vertaald werd in het concrete beleidsproces.

In een eerste instantie gaan we dieper in op de evolutie van de publieksgerichte en commercieel-economische aspecten binnen het filmbeleid, steeds met inachtneming van de verhouding ten opzichte van de algemene culturele benadering. We achten het inderdaad opportuun om in een paragraaf over het culturele aspect van het filmbeleid ook het commerciële aspect te belichten. Beide aspecten zien we immers als de uiteinden van een continuüm, waarbij iedere film steeds een culturele en een economische dimensie in zich draagt. In een tweede instantie nemen we de meest pertinente culturele filmbeleidsstrategieën onder de loep. We starten met het filmbeleid tegenover artfilms of auteursfilms, films die met andere woorden getuigden van een sterke artistieke visie. Vervolgens gaan we na welke plaats de bestaande hoge cultuur en literatuur binnen het Vlaamse filmbeleidsproces innamen. Hierbij valt onmiddellijk op dat de hoge cultuur slechts beperkt aanwezig was in het filmbeleid, terwijl deze in de literatuur een zeer prominente plaats opeiste. Ten slotte bekijken we het (eerder beperkte) kinder- en jeugdfilmbeleid. Enerzijds vormt de kinder- en jeugdfilm een beetje een buitenbeentje in de uiteenzetting over artfilms en films die gerelateerd waren aan de hoge cultuur en literatuur. Anderzijds was het kinder- en jeugdfilmbeleid zeer sterk gemotiveerd vanuit een cultureel-educatief imperatief, waardoor het net erg relevant is om ook dit beleid binnen deze culturele paragraaf te behandelen.

6.3.1 Publieksgerichte en commerciële motieven

6.3.1.1 Publieksgerichte accenten

Net zoals in de algemene beleidsbenadering viel er tot aan het begin van de jaren 1980 ook in de concrete filmbeleidspraktijken een dominante “cultureel geïnspireerde” benadering te bemerken. Hiermee bedoelen we dat men de culturele dimensie van een film, met inachtneming van de artistieke en intellectuele kwaliteiten ervan, belangrijker inschatte dan het economische aspect en de commerciële bijval van een film. Het “succes” van een film werd in de eerste plaats afgemeten aan de intrinsieke tekstuele kwaliteiten en de kritische ontvangst van de film. In een kabinetsnota uit 1966 werd aan de filmcommissie bijvoorbeeld gevraagd om “slechts die filmontwerpen te subsidiëren, die cultureel het meest verantwoord zijn en daarbij de meeste kansen op een artistiek succes maken”.¹³³ In eenzelfde geest werd in 1968 een negatief advies verstrekt over het ondersteunen van de verfilming van een Kuifje-strip (*De zonnetempel*, 1969, Eddie Lateste) met als reden dat het beschikbaar krediet “beter voor producties met hogere culturele aspiraties zou voorbehouden worden”.¹³⁴ Het culturele imperatief was het sterkst aanwezig in deze beginjaren van het Vlaamse filmbeleid. Dit kan gekaderd worden binnen het streven om krediet op te bouwen voor de net in voege getreden overheidssteun aan films. Deze steun was immers nog niet zo evident als dit voor andere cultuuruitingen met een langere traditie wel was. In de zoektocht naar erkenning voor het filmmedium stond een artistiek-culturele legitimatie voorop.¹³⁵ De Vlaamse cinema moest er dus anders uitzien dan de Antwerpse volksfilms die in de jaren 1950 de Vlaamse filmproductie domineerden (Fowler, 2010, p. 267).¹³⁶ Films die in de eerste plaats op entertainment gericht waren, vielen uit de boot. Via het filmbeleid wilde men de Vlaamse cinema eerder deel laten uitmaken van de hoge dan van de populaire cultuur.

De dominant culturele instelling tot aan het begin van de jaren 1980 betekende echter niet dat commercieel-economische en publieksgerichte argumenten irrelevant waren binnen het beleidsproces. Reeds vanaf het prille begin, maar vooral vanaf de jaren 1970, werden er binnen de schoot van de filmcommissie discussies gevoerd die heen en weer bewogen over de cultureel-economische spanningsboog. Net als in de CVP-visie op het cultuurbeleid (zie 5.2.1) was immers ook voor de filmcommissie het aanspreken van een zo ruim mogelijk publiek een belangrijke bezorgdheid. Dit blijkt

¹³³ RAB, V14, CV, 4 april 1966.

¹³⁴ RAB, V14, CV, 6 december 1968.

¹³⁵ Dit verklaart ook de tolerantie tegenover het gebruik van andere talen dan het Nederlands in de eerste jaren. Hoewel er een sterke voorkeur voor het Nederlands bestond, primeerde de kwaliteit en dus de geloofwaardigheid van de films (zie 6.2.1.1).

¹³⁶ Joz Van Liempt was overigens een groot criticaster van de Antwerpse volksfilms en wilde met het filmbeleid expliciet een andere richting inslaan (zie Vande Winkel & Van Engeland, 2014, pp. 148-149).

bijvoorbeeld uit het commissiebeleid tegenover *Pallieter* (1975, Roland Verhavert). Na een moeizaam betoelagingsproces sprak de commissie haar ontgoocheling uit over het filmresultaat, waardoor zij een negatief advies gaf voor de internationale promotie van de film.¹³⁷ Tegelijk wees de commissie op een mogelijke publieke bijval: “Wegens het idyllische karakter van de film en de wijze waarop hij het Vlaams landschap in reliëf stelt is het niet uitgesloten dat hij door een breed publiek gunstig onthaald kan worden.”¹³⁸ Met meer dan 250.000 bezoekers in Vlaanderen bleek *Pallieter* inderdaad een commercieel succes te zijn. Hierop liet de commissie haar inhoudelijke bezwaren tegen de film varen. Zij selecteerde de film voor diverse filmfestivals en adviseerde bovendien een Engelse postsynchronisatie te maken met het oog op een ruimere internationale verspreiding.¹³⁹

De publieksgerichte bekommernissen waren echter nooit onvoorwaardelijk, er werden steeds bepaalde kwaliteitseisen gesteld aan de gesteunde filmprojecten. De combinatie van publieks- en kwaliteitsaspecten kwam bijvoorbeeld sterk tot uiting in het beleidsproces rond *Jonny & Jessy* (1972), Wies Andersens poging tot een Vlaamse equivalent voor wat hij zelf (in Geens, 1981) “de Amerikaanse konsumptiefilm” noemde, inclusief de nodige portie actie, geweld en seks. De filmcommissie zag in dit project “de mogelijkheid tot een populaire film op een behoorlijk niveau”, en was van oordeel dat “ook dit genre vertegenwoordigd [dient] te zijn in een continue Vlaamse filmproductie”.¹⁴⁰ Ondanks enkele kwaliteiten behaalde *Jonny & Jessy* niet het niveau dat de commissie van de film had verlangd. Andersens volgende project, het op eenzelfde commerciële leest geschoeide maar nooit gerealiseerde *La Paloma*, kende dan ook minder succes bij de filmcommissie. Zij liet opnieuw de culturele benadering primeren:

“Gezien haar budgettaire beperkingen, dienen prioriteiten opgesteld en dient een voorkeur gegeven aan de projecten, die meer een culturele richting uitgaan, wat niet het geval is met ingediend project, dat duidelijk commercieel van opzet is.”¹⁴¹

In een ideaal scenario was een film natuurlijk tegelijk een artistiek-kwalitatief én een publiek succes. Dat hier de mogelijkheid toe bestond, bewees *Mira* (1971, Fons Rademakers), die geselecteerd werd voor de officiële competitie op het filmfestival van Cannes en tot de komst van de Urbanus-films eind de jaren 1980 de grootste Vlaamse kaskraker ooit was (zie Tabel 9). De waardering voor *Mira* bij de diverse beleidsactoren was dan ook zeer groot. We zagen reeds hoe *Mira* tot een verhoging van de overheidssteun

¹³⁷ Voor een meer diepgaande analyse van het filmbeleid tegenover *Pallieter*, zie hoofdstuk 7.

¹³⁸ RAB, V14, CV, 18 november 1975.

¹³⁹ RAB, V14, CV, 13 februari 1976.

¹⁴⁰ RAB, V14, CV, 10 juni 1971.

¹⁴¹ RAB, V14, CV, 14 september 1973.

voor films en een intensifiëring van het Vlaams-Nederlandse coproductiebeleid zorgde (zie 5.2.1 en 6.1.2.2). Nu blijkt dat deze film ook haar impact had op de cultureel-economische spanningsboog in het Vlaamse filmbeleid. Zo schoof de filmcommissie *Mira* naar voren als een toonbeeld voor het te voeren filmbeleid:

“Alvorens de bespreking van de ingediende filmprojecten aan te vatten wenst de voorzitter even de nadruk te leggen op de vooruitgang van de Nederlandstalige film. De voorzitter is van oordeel dat in de toekomst bepaalde Nederlandstalige speelfilms het kwalitatief en commercieel zullen aankunnen zoals de film *Mira* en wil, tot betrekking hiermede, de verantwoordelijkheid van de Commissie onderlijnen.”¹⁴²

Bovendien wist een andere verfilming van een Vlaamse plattelandsroman, het Franstalige *Paix sur les champs* (1970, Jacques Boigelot), rond dezelfde periode als eerste Belgische film ooit een Oscarnominatie voor beste anderstalige film te versieren. Dit wilde echter niet zeggen dat de filmcommissie onverdeeld positief stond tegenover projecten die zich op de “*Mira*-formule” (een historische plattelandsfilm gebaseerd op een bekend literair werk) entten. Naar aanleiding van een door Jef Cassiers voorgestelde adaptatie van Stijn Streuvels’ *Het leven en de dood in den ast* uit 1924 oordeelde de commissie bijvoorbeeld dat het succes van *Mira* “geen reden [mag] zijn om nog eens met Streuvels uit te pakken”.¹⁴³ Producent Jan Van Raemdonck (van Kunst en Kino), slaagde er dan wel in om nog diverse films in de lijn van *Mira* te realiseren, het betoelagingsproces voor deze films liep allerm minst van een leien dakje (we komen hier uitgebreid op terug in hoofdstuk 1 en 1). Dit kwam grotendeels door hun folkloristische karakter, maar de filmcommissie wist ook een ander publiekstrekkend aspect van deze films niet te smaken: het in beeld brengen van naakt en seks. Tot op bepaalde hoogte werd dit aanvaard, wanneer het niet te veel of te vulgair was en de commissie het functioneel verantwoord achtte, zoals in *Mira* of *Het dwaallicht* (1973, Frans Buyens). Voor *De loteling* (1973, Roland Verhavert), waarin een verkrachtingsscène en een scène met een prostituee (beide inclusief frontaal vrouwelijk naakt) aan Consciences originele preutse vertelling was toegevoegd, was dit volgens de commissie echter niet het geval. Zij betreurde het dat Verhavert toegaf aan “het modische van de seksfilms, seks om de seks”.¹⁴⁴ Hoewel de gesubsidieerde film als creatief medium minder preuts mocht zijn dan de publieke televisie,

¹⁴² RAB, V14, CV, 13 januari 1972. Eerder viel reeds in de commissienotulen (RAB, V14, CV, 6 mei 1971) te lezen: “De voorzitter verheugt zich in het succes van *Mira*, brengt hulde aan de producent en beschouwt deze bijval als belangrijk voor de verdere filmcontinuïteit en werking van de Commissie.”

¹⁴³ RAB, V14, CV, 10 juni 1971.

¹⁴⁴ RAB, V14, CV, 21 december 1973.

stelden de beleidsactoren zich vanuit een moralistische reflex toch vrij terughoudend en paternalistisch op ten opzichte van dit volgens de commissie “modieuze” commerciële verschijnsel.¹⁴⁵

Ook Fons Rademaekers en Hugo Claus, respectievelijk de regisseur en de scenarist van *Mira*, deden een poging om verder te gedijen op het succes van deze film, door samen met het productiehuis Showcking Films (van Pierre Drouot en Paul Collet) een verfilming van Louis Couperus’ roman *De stille kracht* (1900) voor te stellen.¹⁴⁶ Opnieuw was de commissie niet al te enthousiast, maar het project werd even later door de indieners zelf afgeblazen. Dit gebeurde ten voordele van het commercieel opgevatte en met geweld en seks doorspekte *Niet voor de poesen* (1973, Fons Rademakers), over ontsprende Amsterdamse jeugdbendes. Ondanks een uitgesproken negatief commissieadvies, grotendeels op morele gronden, besloot minister van Cultuur Frans van Mechelen de minoritaire coproductie met Nederland toch te ondersteunen voor 6 miljoen BEF. Producent Pierre Drouot herinnert zich hieromtrent de lobby-capaciteiten van Rademakers,¹⁴⁷ maar daarnaast bleek de ministeriële beslissing voornamelijk ingegeven door *Mira*’s doorbraak van een Vlaamse film naar het publiek. Het vertrouwen van de minister in de tandem Rademakers-Claus leidde inderdaad tot een groot commercieel succes (voornamelijk in Nederland en door het aanmaken van een Engelse versie ook in het buitenland), maar *Niet voor de poesen* kon in tegenstelling tot *Mira* op weinig kritische bijval rekenen. Ook niet bij de commissie, die de ministeriële afwijking van het advies voor “zo’n film” bleef hekelen (J.-P. Wauters, 1974b, p. 10). *Niet voor de poesen* illustreert met andere woorden hoe het cultureel-economische spanningsveld kon verweven zijn met het spanningsveld tussen de verschillende beleidsactoren, wat het soms erg moeilijk maakt om uitspraken te doen over hét culturele of commerciële karakter van hét filmbeleid.

Zonder dat het primaat van de culturele benadering in het gedrang kwam, ging de vernieuwing van de filmcommissie in 1978 gepaard met een iets sterker wordende commercieel-economische inslag van het filmbeleid. Zo ging de tweede filmcommissie sneller de vraag stellen naar de mate waarin er bij een filmproject rekening werd gehouden met het publiek. Kort na het winnen van de Gouden Palm voor de korte animatiefilm *Harpya* (1979), stelde Servais bijvoorbeeld het langspeelfilmproject *Taxandria* (dat

¹⁴⁵ Zie ook de commissieadviezen rond de nooit gerealiseerde projecten *Het kijkgat* van J.F. Slegers (RAB, V14, CV, 30 mei 1974) en *Het brein* van Harry Kümel (RAB, V14, CV, 5 april 1974).

¹⁴⁶ RAB, V14, CV, 24 september 1971.

¹⁴⁷ Pierre Drouot, interview met de auteur, Gent, 28 augustus 2013. Uit het archiefmateriaal bleek inderdaad dat Rademakers contact had met kabinetschef Johan Fleerackers i.v.m. dit project (zie RAB, V14, CV, 14 april 1972; 16 maart 1973). Commissielid Danckaert (in Mark Holthof & Ruyters, 1980, p. 72) wees hierbij op de arrogantie van Rademakers: “Hugo Claus en Fons Rademakers (...) dienden een projekt in, dat herhaaldelijk door de kommissie werd afgewezen. Op de aangevraagde hearing stelde Rademakers toen de kern van het probleem: ‘Waar halen jullie het in je hoofd een projekt van het team Claus-Rademakers af te wijzen? Die namen geven jullie toch voldoende waarborgen?’”

pas in 1994 werd voltooid) voor, waarop de commissie de vraag stelde of dit project, “zoals zijn voorgaande kortfilms, niet te intellectueel zal uitvallen, m.a.w. zal de film succes kennen bij het groot publiek?”¹⁴⁸ Voor de eerste commissie was de internationale artistieke reputatie van Raoul Servais reeds voldoende om hem bijna onvoorwaardelijk te steunen. Dit gaf uiteindelijk ook voor de tweede commissie meestal de doorslag, maar zij legde toch een grotere bezorgdheid aan de dag over het publieke bereik van de filmprojecten.

6.3.1.2 De revival van de populaire komedie

Ondanks de vergrote commercieel-economische aandacht was het culturele aspect bij de tweede filmcommissie nog steeds sterk dominant.¹⁴⁹ Zo maakte zij bij de visie van het met actiescènes gestoffeerde *Het beest* (1982, Paul Collet) voorbehoud over het commerciële opzet van de film. Zij wees erop dat haar voorkeur uitging naar “meer alternatieve en cultureel verantwoorde producties, bestemd voor een meer kritisch en gespecialiseerd publiek”.¹⁵⁰ Deze specifieke formulering gold ook als een signaal naar de op dat moment nieuw aangetreden minister van Cultuur Karel Poma, bij wie de balans eerder doorwoog naar de economische dan naar de culturele kant.¹⁵¹ Zoals we eerder zagen (zie 5.4.4), stuurde Poma aan op een breuk met de tot dan toe dominante culturele benadering van het filmbeleid en legde hij een (veel) grotere nadruk op het publieke succes van de films. Poma stond overigens niet alleen met zijn kritiek op de volgens hem te nauw cultureel geïnspireerde filmcommissie. Zo wees *De Nieuwe Gazet* op het publiekssucces van Guy Lee Thys’ thriller *De potloodmoorden*, een film die de commissie geweigerd had te steunen.¹⁵² De redacteur Fernand Papon (1982) maakte hieruit op dat de filmcommissie andere criteria zou moeten hanteren, waarbij “de geachte leden met hun vooringenomenheid hun ‘artistieke brilletje’ eventjes moeten afleggen en meer zin voor de realiteit tonen.”

Dat de oude filmcommissie en de nieuwe minister niet op dezelfde lijn zaten, toonde ook Guy Lee Thys’ *Cruel horizon*, over een uit Vietnam vluchtende vrouw die door piraten ontvoerd wordt met als doel haar

¹⁴⁸ RAB, V14, CV, 9 november 1979.

¹⁴⁹ Zie bv. de toelageaanvraag voor de verfilming van Fernand Auwera’s *Koning van de bijen* (1965) door Paul Cammermans, een project dat onder de titel *Munk* aansleepte tot medio de jaren 1990, maar nooit werd gerealiseerd. Ter verantwoording van haar negatieve advies argumenteerde de commissie dat zij zich diende te hoeden voor “een commercialiteit, die afbreuk zou doen aan het onderwerp als dusdanig en die ons in de richting zou kunnen sturen van de huidige commerciële trend in Nederland. Dergelijke projecten dienen geenszins met steun van het departement gerealiseerd te worden” (RAB, V14, CV, 11 april 1980).

¹⁵⁰ RAB, V14, CV, 23 april 1982.

¹⁵¹ Een gelijkaardig signaal vinden we terug in een advies met betrekking tot het nooit gerealiseerde *Teneinde in Dublin*. De commissie meende dat Chris Van den Broeke met dit project “een al te oppervlakkige, gewelddadige en commerciële richting wenst uit te gaan, waarin hij niet mag worden aangemoedigd en wat trouwens buiten het domein van het departement van Cultuur valt” (RAB, V14, CV, 17 september 1982).

¹⁵² RAB, V14, CV, 23 april 1982.

te verkopen als seksslavin. In haar negatieve advies hekelde de commissie Danckaert de hang naar sensatie in dit project dat volgens haar “alle elementen van een exploitation movie” bevatte en niet in de subsidiëringstaak van het ministerie van Cultuur paste.¹⁵³ Dit was opnieuw een duidelijke waarschuwing aan het adres van minister Poma, maar met het publieke succes van *De potloodmoorden* in het achterhoofd kende hij de gevraagde steun toch toe.¹⁵⁴ Zoals we zagen, mondde de structurele onenigheid tussen de commissie en de minister uit in een staking en het ontslag van de commissie Danckaert. In juni 1983 benoemde minister Poma een nieuwe filmcommissie onder voorzitterschap van René Adams, die veel nauwer aansloot bij de meer publieksgerichte visie van Poma. In een beleidsnota uit 1986 verwoordde voorzitter Adams het als volgt: “De Vlaamse film heeft (...) nog drempels te overwinnen: een populaire film is geen zonde.”¹⁵⁵

De nieuwe beleidsvisie leidde al gauw tot resultaten. Op de allereerste vergadering van de nieuwe commissie lag *Zware jongens* (1984, Robbe De Hert) voor, de eerste langspeelfilm met het komische duo Gaston en Leo in de hoofdrol.¹⁵⁶ De enorme populariteit die Gaston en Leo hadden opgebouwd via hun zaal- en televisieoptredens gaf de doorslag om dit volgens haar “populair en commercieel opgevat filmproject gunstig te adviseren”, ondanks een negatief kwaliteitsoordeel: “Het scenario blinkt niet uit door originaliteit en visuele filmhumor, en beantwoordt niet aan professionele normen.”¹⁵⁷ Met een dergelijke motivering zou een project voorheen nooit een positief advies verkregen hebben. Het nieuwe beleid hield echter rekening met de verwachte publieke bijval, wat met 365.000 bezoekers bewaarheid werd.

Dit succes ontketende een kleine revival van volkse komedies, die sinds het begin van de jaren 1960 uit het Vlaamse filmlandschap verdwenen waren. Toen bleek de opkomst van het televisiemedium hier mee verantwoordelijk voor, terwijl de televisie in de jaren 1980 net bijdroeg tot de populariteit van de populaire komedies. Naast de opvolgers van *Zware jongens*, *De paniekzaaiers* (1986, Patrick Le Bon) en *Gaston en Leo in Hong Kong* (1988, Paul Cammermans), waren er ook nog de immens populaire Urbanus-films *Hector* (1987, Stijn Coninx) en *Koko flanel* (1989, Stijn Coninx) en de televisieserie-afgeleide *De kollega's maken de brug* (1988, Vincent Rouffaer). De traditie van films geconcipieerd rond

¹⁵³ RAB, V14, CV, 3 september 1982.

¹⁵⁴ RAB, V14, nr. 19, kabinetsnota 28 september 1982. Thijs besliste echter af te zien van de toegekende starttoelage. Zowel het schrijven van het scenario als de prospectie gebeurden met eigen middelen. In juni 1983 stuurde hij een nieuw scenario in met het oog op het bekomen van productiesteun, maar hier komen we verderop in deze paragraaf nog op terug.

¹⁵⁵ RAB, V14, nr. 23, Nota van René Adams aan Patrick Dewael, 8 oktober 1986.

¹⁵⁶ In 1982 werd wel reeds de televisiefilm *De boot naar Spanje* gerealiseerd, in een regie van Willy Vanduren.

¹⁵⁷ RAB, V14, CV, 28 juni 1983.

een televisiekomedie liep in de jaren 1990 enigszins door met het geflopte *De zevende hemel* (1992, Jean-Paul Lilienfeld, met Urbanus) en de publiekstrekkers *Max* (1994, Freddy Coppens, met Jacques Vermeire) en *Oesje!* (1997, Ludo Cox, met het Chris Van den Durpel-typetje Kamiel Spiessens). Zoals uit Tabel 9 blijkt, behoorden diverse van deze producties tot de meest succesvolle Vlaamse films uit onze onderzoeksperiode.

Nr.	Release	Film	Regisseur	Bezoekcijfers	Productiesteun (BEF)	Budget
1	1989	<i>Koko flanel</i>	Stijn Coninx	1.082.000	-	80.000.000
2	1987	<i>Hector</i>	Stijn Coninx	933.800	15.000.000	56.000.000
3	1992	<i>Daens</i>	Stijn Coninx	848.000	35.000.000	140.500.000
4	1997	<i>Oesje!</i>	Ludo Cox	670.609	25.000.000	61.827.827
5	1994	<i>Max</i>	Freddy Coppens	643.648	20.000.000	70.203.479
6	1971	<i>Mira</i>	Fons Rademakers	642.400	4.000.000	17.000.000
7	1980	<i>De Witte van Sichem</i>	Robbe De Hert	540.000	14.225.016	21.337.576
8	1986	<i>De paniekzaaiers</i>	Patrick Le Bon	500.000	9.000.000	32.586.500
9	1984	<i>Zware jongens</i>	Robbe De Hert	365.000	6.500.000	21.002.615
10	2000	<i>Team spirit</i>	Jan Verheyen	358.000	20.000.000	48.021.000

Tabel 9: Top 10 meest bezochte majoritair Vlaamse langspeelfilms in Belgische bioscopen (1964-2002)

6.3.1.3 Grenzen aan de commercialisering

Voornamelijk de liberale ministers toonden zich grote supporters van de populaire komedies. Zo verhoogde minister Poma de 5 miljoen BEF geadviseerde productiesteun voor *Zware jongens* tot 6,5 miljoen BEF¹⁵⁸ en stuurde minister Dewael een intentiebrief aan de filmcommissie met de mededeling dat hij *De kollega's maken de brug* tot prioriteit verhief.¹⁵⁹ De filmcommissie stelde zich na de soepele steunverlening aan *Zware jongens* echter genuanceerder op tegenover dergelijke projecten. Zoals bij *Zware jongens* reeds het geval was, vond de commissie deze films immers vaak kwalitatief ondermaats. Zo had de commissie op een hoorzitting met de filmmakers van *De paniekzaaiers* allerlei kwaliteitswaarborgen gevraagd en gekregen.¹⁶⁰ De commissie was echter ontstemd over het eindresultaat:

“De commissie herinnert er aan dat zij met haar advies tot subsidiëring van deze produktie op het oog had een aanzet te geven tot het ontstaan van het Vlaamse blijspel in onze filmwereld. In deze

¹⁵⁸ RAB, V14, CV, 30 september 1983.

¹⁵⁹ RAB, V14, nr. 26, Prioriteitslijst 1989.

¹⁶⁰ RAB, V14, CV, 26 april 1985.

optiek is deze film evenwel een mislukking. Deze ervaring brengt er de commissie toe nadrukkelijk voorbehoud te maken i.v.m. culturele steun aan dergelijke toekomstige producties.”¹⁶¹

De reden dat de commissie toch nog positieve steunadviezen gaf aan hierop volgende populaire komedies, was dat zij het economische belang van dergelijke producties voor de ontwikkeling van een Vlaamse filmindustrie inzag.¹⁶² De verschillende beleidsactoren waren het op dit vlak met elkaar eens. Zo haalde ook minister Dewael (1991, p. 115) een grotendeels economische motivatie aan voor het steunen van de populaire komedies:

“De overheid hoeft niet neerbuigend te doen over dergelijke films. Zij bezorgen een groot deel van het Vlaamse bioscooppubliek veel plezier, de afgestudeerden van onze filmscholen krijgen de kans hun kennis om te zetten in ervaring en de films vergroten het vertrouwen van het bedrijfsleven in het medium.”

Op termijn wilde men op die manier tot een bepaalde filmproductie komen die niet langer subsidies nodig zou hebben. Deze strategie leek haar vruchten af te werpen toen *Koko flanel* in productie werd gebracht zonder dat de producenten het nodig achtten overheidssteun aan te vragen. De film behaalde met overtuiging het verhoopte succes, maar bleek daarmee ook een vrij geïsoleerd geval te zijn. Dankzij enkele private sponsors en de marketingknow-how van Jan Verheyen slaagde ook het low-budget project *Boys* (1992) erin het zonder productiesteun te rooien. De derde Urbanus-film *De zevende hemel* (1992) behaalde echter niet de gewenste resultaten en betekende meteen het einde van de niet-gesubsidieerde komediefilmproductie in Vlaanderen tot in 2010 *Frits en Freddy* (Guy Goossens) verscheen.

Naast de populaire komedies waren er ook andere filmprojecten die als “commercieel” bestempeld werden. Dit waren films die hun publieke aantrekkingskracht voornamelijk haalden uit de getoonde actie, geweld en seks. Tegenover deze films bleef de filmcommissie, net zoals vóór de jaren 1980, vanuit een moralistisch standpunt (zeer) negatief staan.¹⁶³ Indien de commissie het functioneel verantwoord vond,

¹⁶¹ RAB, V14, CV, 24 januari 1986. Consequent aan haar negatieve oordeel weigerde de commissie dan ook promotiesteun te verlenen aan *De paniekzaaiers*.

¹⁶² Commissielid Mario Verstraete (1989) gaf in dit verband aan dat “de tewerkstellingsgevolgen en de economische impact van dit soort producties erg belangrijk zijn voor de uitbouw van een filmindustrie(tje)”. Commissievoorzitter René Adams (interview met de auteur, Gent, 11 februari 2013) verwoordde het als volgt: “Met het oog op het uitbouwen van een echte filmnijverheid hebben we gezegd dat we een beetje commerciële films ook moeten subsidiëren.”

¹⁶³ Zie bv. de adviezen rond de op geweld en exploitatie drijvende projecten van Rob Van Eyck, zoals *The afterman* (1985) (RAB, V14, CV, 10 februari 1984; 6 juli 1984) en het nooit gerealiseerde *Vicious* (RAB, V14, CV, 25 april 1986).

was het zeker niet verboden om seks en geweld in beeld te brengen. Dit mocht echter niet gratuit, pervers of te expliciet gebeuren, noch vanuit een sensatiedrang of commerciële motivatie. Door de jaren heen was er wel een zekere normverschuiving van wat als te expliciet werd beschouwd (ook al omdat naar het einde van de jaren 1990 sommige projecten louter economisch werden behandeld), maar de overtuiging bleef dat naar sensatie hangende projecten niet binnen de cultureel-educatieve opdracht van het filmbeleid paste. Zo kwam het oordeel van de filmcommissie onder Adams over het eerder aangehaalde project *Cruel horizon* volledig overeen met die van de commissie onder Danckaert:

“Het betreft hier een louter commerciële ‘exploitation movie’ zonder artistieke waarde. Het onderwerp van de bootvluchtelingen is slechts een voorwendsel om een sentimenteel verhaaltje te kruiden met seks, geweld en griezel. De commissie is van oordeel dat dit project niet past in de subsidiëringstaak van de diensten van Cultuur.”¹⁶⁴

Na een herwerking van het project bleken enkele commissieleden toch overtuigd, niet zozeer omwille van het inhoudelijke aspect, maar eerder omdat zij hoopten dat dit project “een bijdrage kan leveren tot Vlaamse filmactiviteiten in een internationale co-productiecontext.”¹⁶⁵ *Cruel horizon* was immers geconcipieerd als een internationale samenwerking met de Verenigde Staten en Manila en paste aldus binnen de door Poma vooropgezette beleidsprioriteiten (zie 5.4.2).¹⁶⁶ Dit toont de complexiteit van de beleidsevoluties in de jaren 1980 aan: er was wel degelijk sprake van een commercialisering, maar deze werd in dit geval eerder bevorderd door de grotere focus op internationalisering dan door een veranderde filminhoudelijke instelling.

De nuances van de commercialisering blijken ook uit het beleidsproces rond de majoritair Nederlandse coproductie *Wildschut* (1985, Bobby Eerhart). De reden dat deze actiefilm – inclusief de nodige portie naakt – er toch in slaagde subsidies te krijgen, valt te zoeken in de strategische capaciteiten van de producenten Gerrit Visscher, Henk Bos en Jan Van Raemdonck. Na een initieel negatief advies omdat de commissie het project “louter commercieel opgevat” vond,¹⁶⁷ gaven de producenten diverse garanties

¹⁶⁴ RAB, V14, CV, 28 juni 1983.

¹⁶⁵ RAB, V14, CV, 30 september 1983.

¹⁶⁶ Nadat minister Poma eerder tegen het advies van de (oude) filmcommissie in een starttoelage aan *Cruel horizon* toekende, liet ook minister Dewael zijn invloed gelden ten voordele van dit project. Gezien de film immers niet officieel ter receptie aan de commissie werd voorgesteld, adviseerde deze dat de laatste subsidieschijf niet kon worden uitbetaald. Dewael kende het bedrag van 1,4 miljoen BEF toch toe (RAB, V14, CV, 4 oktober 1989).

¹⁶⁷ RAB, V14, CV, 11 mei 1984.

“betreffende de thematische en stilistische uitwerking van de intrige”.¹⁶⁸ Bij de visie van de afgewerkte film vond de commissie echter dat zij om de tuin was geleid:

“De commissie heeft in de beelden van deze film al de bezwaren gezien die ze op basis van het oorspronkelijk scenario had geformuleerd. Ze stelt vast dat de herwerking, door de drie producenten tijdens een hearing toegezegd en die enige diepgang had kunnen brengen in dit gangster-verhaal, na de uitbrenging van een gunstig advies terzijde werd gelegd. (...) De som van deze bedenkingen is dat een subsidiëring uit de culturele sector van een dergelijk filmproduct voor de commissie op zijn minst niet evident is.”¹⁶⁹

Wildschut wijst niet enkel op de relativiteit van de tekstuele impact van de beleidsactoren (na het toekennen van de steun, konden de filmmakers er immers mee doen wat ze wilden), het toont ook aan dat de “commercialisering” van het Vlaamse filmbeleid in de jaren 1980 haar grenzen kende.¹⁷⁰

6.3.1.4 Verdere ontwikkeling van het tweesporenbeleid

Zoals we eerder al aangaven, bleef het culturele aspect een minstens even belangrijke plaats in de beleidsbenadering behouden. Het cultureel-economische tweesporenbeleid dat zich aldus ontwikkelde bleef ook in de jaren 1990 aangehouden. Minister Weckx trachtte wel sterker de nadruk te leggen op de culturele opdracht. Zo pleitte hij ervoor dat “de Vlaamse filmproductie en de Vlaamse beeldindustrie zullen worden ondersteund met voorrang voor initiatieven die uit de aard van de productie moeilijk commercieel kunnen worden gefinancierd”.¹⁷¹ Tegelijk werden de beleidsactoren geconfronteerd met een audiovisueel productielandschap dat meer dan voorheen vanuit een markteconomische logica vertrok. Er bleven zich dan ook diverse projecten aandienen die in de eerste plaats gericht waren op het bereiken van een breed publiek via ontspanningsfilms die weinig artistieke of intellectuele pretenties hadden. Belangrijke figuren hierbij waren Jan Verheyen en Mark Punt, die in 1985 het succesrijke distributiehuis Independent Films hadden opgericht. In de jaren 1990 waagden zij zich met Independent Productions ook

¹⁶⁸ RAB, V14, CV, 1 juni 1984.

¹⁶⁹ RAB, V14, CV, 27 februari 1985. Commissievoorzitter Adams (in Beyens et al., 1986, p. 25) was allerminst opgezet met deze gang van zaken, die in de lijn ligt van andere betoelagingsprocessen waarbij Jan Van Raemdonck betrokken was (zie hoofdstuk acht): “De producent heeft de film erdoor gekregen op een hearing waarop de kommissie dacht een definitief negatief advies te moeten geven. Maar de heren zijn bijzonder briljant geweest die dag en hebben een film voorgesteld die bijzonder boeiend en interessant was. (...) Maar eens ze het geld gekregen hadden, maakten ze een totaal andere film.”

¹⁷⁰ Voor de jaren 1990 gold overigens eenzelfde beleid tegenover projecten waarvan de commissie het exploitatiegehalte te hoog vond. Zie bv. het advies rond het nooit gerealiseerde project *Munk* van Paul Cammermans (RAB, V14, CV, 19 december 1990) of de door Frans Vyncke en Monique Croes geplande verfilming van Louis Paul Boons *Mieke Maaïke's obscene jeugd* (RAB, V14, CV, 24 oktober 1995).

¹⁷¹ RAB, V14, nr. 30, Toespraak Hugo Weckx, 4 februari 1993.

aan de productie van (korte en lange) speelfilms, zoals *Boys* (1992, Jan Verheyen), *Ad fundum* (1993, Erik Van Looy) en *She good fighter* (1995, Mark Punt). Hoewel de filmcommissie vanuit cultureel oogpunt geen al te hoog petje op had van deze films, bleek zij niet ongevoelig voor het publieksbereik van dergelijke producties. De jongerenkomedie *Boys* keurde de commissie nog unaniem om inhoudelijke redenen af.¹⁷² Na het commerciële succes van deze film (234.000 bezoekers) gooide de meerderheid van de commissieleden haar bezwaren met betrekking tot het scenario van *Ad fundum* echter overboord omdat “het hier om een zuiver Vlaamse produktie gaat die een breed publiek kan bereiken.”¹⁷³

Opnieuw werd de zorg om het bereiken van een ruim publiek sterk gemotiveerd door een achterliggende economische bekommernis omtrent het bevorderen van de Vlaamse filmproductiesector. Zo werd het betoelagingsproces van *Oesje!* (1997, Ludo Cox) bevorderd doordat de commissie het een goede zaak vond dat de succesrijke bioscoopgroep Kinopolis voor de eerste keer investeerde in een filmproductie (via het dochterbedrijf Artistic Light).¹⁷⁴ Het verregaande belang van het economische aspect van een filmproductie werd ook bewezen door Jan Verheyens *Team spirit* (2000), de eerste Vlaamse remake van een Nederlandse film, *All stars* (1997, Jean van de Velde). De filmcommissie liet zich uitgesproken negatief uit over dit project:

“Het is een nikszeeggend, badinerend verhaal dat bol staat van de stereotiepe, volkse situaties en personages, zonder enige diepgang of psychologische evolutie. Er wordt duidelijk gemikt op het *Boys* en *Ad fundum* publiek. Meer dan een goeie TV-film kan uit dit materiaal niet voortkomen.”¹⁷⁵

Toch kreeg *Team spirit* uiteindelijk een positief advies omdat de commissie deze productie als een louter economisch project zag, “dat vooral bijdraagt tot de tewerkstelling en de continuïteit van het productiehuis.”¹⁷⁶ Daarenboven vond zij deze film passen binnen de marktgerichte beleidsbrief Film in

¹⁷² RAB, V14, CV, 30 januari 1991; 10 juli 1991.

¹⁷³ RAB, V14, CV, 10 december 1992. Bij Jan Verheyens nooit gerealiseerde filmproject rond de populaire televisieserie *FC de kampioenen* gaven de filminhoudelijke bezwaren van de filmcommissie dan weer de doorslag om toch geen steun toe te kennen: “De Vlaamse Gemeenschap moet volkse komedies af en toe een kans gunnen, doch dit project is in het genre beslist geen uitschieter en verdient zeker geen prioriteit” (RAB, V14, CV, 22 februari 1994).

¹⁷⁴ Freddy Sartor, interview met de auteur, Brussel, 27 december 2013. Het betoelagingsproces van *Max* (1994, Freddy Coppens) zou dan weer deels bevorderd zijn doordat men het productiehuis MMG na het fiasco van *De zevende hemel* er terug bovenop wenste te helpen.

¹⁷⁵ RAB, V14, CV, 22 september 1998. Het project had toen nog *Buitenspel* als werktitel. Dit zou uiteindelijk de titel worden van een andere door Verheyen geregisseerde Vlaamse remake (uit 2005) van een Nederlandse film (*In oranje*, 2004, Joram Lürsen).

¹⁷⁶ RAB, V14, CV, 24 november 1998. Nadien volgde zelfs nog een verhoging van de subsidie van 15 naar 20 miljoen BEF omwille van het feit dat “het een publieksfilm betreft die de bioscoopbezoeker voor de Vlaamse film kan terugwinnen” (RAB, V14, CV, 30 maart 1999).

Vlaanderen van minister Van Rompuy. Eenzelfde verhaal vinden we terug bij films als *Dief!* (1998, Mark Punt), *Misstoestanden* (2000, Renaat Coppens), *Plop in de wolken* (2000, Bart Van Leemputten) en *De alias* (2002, Jan Verheyen), waarbij telkens het potentiële publieksbereik en de gunstige economische weerslag op de Vlaamse filmsector werden benadrukt.¹⁷⁷

Samen met de eerder beschreven blijvende nadruk op culturele (auteurs)films leidde dit ertoe dat het cultureel-economische tweesporenbeleid zich in de loop van de jaren 1990 steeds nadrukkelijker manifesteerde. Voor de meer commerciële projecten (evenals voor de minoritaire coproducties) was de deelname van de Vlaamse Gemeenschap louter economisch gemotiveerd. De eerder culturele projecten werden zowel op zakelijk vlak als op hun filminhoudelijke kwaliteit beoordeeld. Op papier was er slechts één steunmechanisme voor alle films, maar in de praktijk ontwikkelden er zich dus twee soorten beleidsprocessen. Hierdoor kwam het Vlaamse filmbeleid in de buurt van buitenlandse modellen waarnaar vaak verwezen werd als een lichtend voorbeeld, zoals dat van Denemarken. Gezien dit tweesporenbeleid echter niet geofficialiseerd was en de steun voor beide soorten producties uit dezelfde pot kwam, leidde het gebrek aan duidelijke beleidskeuzes tot heel wat verwarring er ongenoegen.

6.3.2 Artfilms

In Vlaanderen stelt men zich geregeld de vraag: “Is die film wel Vlaams?”, daarop stel ik een tegengestelde vraag: “Is die film wel ‘film’?”

- Marc Didden (1991 p. 11)

De tot begin de jaren 1980 dominante culturele benadering bleef ook in de rest van de onderzoeksperiode een vooraanstaande plaats innemen in het Vlaamse filmbeleid. Bovendien ging de voorkeur van de filmcommissie, niettegenstaande de meer open attitude tegenover meer publieksgerichte en commercieel-economische motieven, nog steeds uit naar het stimuleren van een cultureel hoogwaardige of vernieuwende filmproductie. Op die manier wilde men de door de overheid gesteunde Vlaamse cinema als een nieuwe vorm van hoge cultuur positioneren. Dit kwam het sterkst tot uiting in het beleid tegenover artfilms, films die op inhoudelijk of vormelijk vlak van een sterke artistieke visie getuigden. Sinds de jaren 1950 is artcinema nauw gelinkt aan het concept van de auteursfilm, waarbij de stempel van een

¹⁷⁷ *Dief!* was volgens de commissie op alle vlakken ondermaats, maar had volgens haar toch “bestaansrecht (...) omwille van de tewerkstellingsfactor en het Vlaams karakter van de film” (RAB, V14, CV, 11 maart 1997). Over het scenario van *De alias* was de commissie iets positiever, maar haar eindoordeel was zeer gelijkaardig: “Het is duidelijk wat de makers voor ogen staat: een professioneel gemaakt mainstreamproject, dat het publiek terug voor de Vlaamse film moet herwinnen. Dit is dan ook – samen met de tewerkstellingsfactor – de belangrijkste verdienste van het project” (RAB, V14, CV, 23 november 1999).

filmmaker op het filmproduct centraal staat (Hayward, 2013, pp. 23-24). Ook in het Vlaamse filmbeleid werden deze concepten als synoniemen gebruikt, met een voorkeur voor de sterk regisseursgerichte term auteursfilm.

Het artfilm- of auteursfilmbeleid liet zich voelen in de positieve benadering van projecten die blijk gaven van een zekere eigenzinnigheid en/of artistieke visie.¹⁷⁸ De filmcommissie hechtte er veel belang aan dat de Vlaamse films niet zomaar de dominante internationale (Hollywood)producties zouden nalopen.¹⁷⁹ In 1972 hekelde de commissie bijvoorbeeld dat een project als het nooit gerealiseerde *Hoog spel om een benzinetank* van Piet Reynders werd “gestructureerd naar gangbaar internationaal model zonder enige eigen Vlaamse karakteristieken te vertonen”.¹⁸⁰ Eind de jaren 1990 was deze gevoeligheid nog net hetzelfde gebleven, zo oordeelde de commissie over het nooit gerealiseerde *Green fever* van Rik Van der Marliere: “Dit project is een poging om in Amerikaans jargon te schrijven en vertoont bovendien geen enkele verbondenheid met Vlaanderen.”¹⁸¹ Hierbij wordt het al gauw duidelijk dat de commissie de filmische eigenheid, vaak expliciet of impliciet gedefinieerd als afwijkend van de Hollywoodconventies, als essentieel zag voor het Vlaamse karakter van de gesteunde films. De visie van het Vlaamse filmbeleid op de Vlaamse cinema kwam met andere woorden overeen met de stelling dat een Europese nationale cinema deels gedefinieerd wordt in relatie tot wat het niet is: de in de Europese bioscopen dominante Hollywoodcinema (Crofts, 1993).

De voorkeur voor auteursfilms kwam het sterkst tot uiting wanneer de artistieke reputatie van een filmmaker het betoelagingsproces van een project in sterke mate bevorderde. In de regel baseerde de filmcommissie haar selectieproces op grofweg drie basiscriteria: de ervaring en visie van de filmmakers,

¹⁷⁸ Enkele voorbeelden waarbij de filmcommissie expliciet het “auteursgehalte” van de film gaat loven zijn de films *Verloren maandag* (1973, Luc Monheim) (RAB, V14, CV, 19 oktober 1973), *In kluis* (1978, Jan Gruyaert) (RAB, V14, CV, 17 januari 1975), *De proefkonijnen* (1980, Guido Henderickx) (RAB, V14, CV, 22 augustus 1977), *Vrijdag* (1980, Hugo Claus) (RAB, V14, CV, 12 november 1980), *Minder dood dan de anderen* (1991, Frans Buyens) (RAB, V14, CV, 30 januari 1991), *Verboden te zuchten* (2001, Alex Stockman) (RAB, V14, CV, 31 maart 1998) en de nooit gerealiseerde projecten *De terugtocht* van Guido Henderickx (RAB, V14, CV, 24 januari 1977), *De nacht van het kwaad* van Hugo Claus (RAB, V14, CV, 24 november 1978), *Eenzaam bloed* van Peter Van Kraaij (RAB, V14, CV, 23 november 1993), *Niet ernstig zich onthouden* van Pierre De Clercq en Miel Van Hoogenbemt (RAB, V14, CV, 25 oktober 1994) en *Wodka orange* van Marc Didden (RAB, V14, CV, 16 september 1997).

¹⁷⁹ Zo stelde commissielid Ivo Nelissen (1979, p. 6) zich de vraag in hoeverre de diversiteit in de Vlaamse cinema “niet veeleer een afkijken is van wat men in de films uit het buitenland heeft gezien, zonder er zelf volledig bij betrokken te zijn”. In dezelfde lijn verzuchtte commissielid Walter Goetmakers in het tv-programma *Ijsbreker*, aflevering 6: *Film of geen film* (uitgezonden op de BRT, 8 juni 1983): “De commissie wordt geconfronteerd met namaakfilms, wanneer iets goed draait in de bioscopen, krijgen we projecten binnen die naar dit model opgemaakt werden.” Harry Kümel en Robbe De Hert boden hem echter onmiddellijk weerwoord.

¹⁸⁰ RAB, V14, CV, 13 oktober 1972. In 1974 bracht Piet Reynders wel een gelijknamige roman uit naar dit filmconcept.

¹⁸¹ RAB, V14, CV, 23 december 1997. Zie ook bv. het gelijkaardige advies over *Zure regen* van John Vermeulen en Patrick Le Bon (RAB, V14, CV, 27 januari 1998).

de kwaliteiten van het scenario en het productionele en zakelijke aspect. Bij auteursprojecten wogen de antecedenten van de cineast veel zwaarder door, waarbij men onmiddellijk uitging van een hoge kwaliteit van de filmttekst en het zakelijke aspect vaak ondergeschikt bevonden werd. Dit was bijvoorbeeld het geval bij diverse projecten van Harry Kümel, die vanaf het artistieke succes van zijn langspeelfilmdebuut *Monsieur Hawarden* (1968) tot zijn laatste film *Eline Vere* (1991) op heel wat krediet mocht rekenen bij de diverse beleidsactoren. Zo kwam het vertrouwen van de filmcommissie in Kümels artistieke kunnen en hoe dit paste binnen een culturele visie op het filmbeleid mooi tot uiting in het nooit gerealiseerde project *Gilles* (naar Hugo Claus' toneelstuk uit 1988):

“Dit filmproject, afgeleid van het gelijknamig succesrijk toneelstuk, treedt buiten de begane paden van de publieksfilm. Het opent de verwachting op een enigszins experimentele ‘art film’, waarbij de stilering in vertolking, regie, licht, kleur en decor van overwegend belang zullen zijn. Terzake stelt de commissie vertrouwen in Jan Declerck en Harry Kümel. Niettemin is voorliggend project niet risicoloos. De commissie is echter van oordeel dat dit risico in het kader van haar culturele opdracht moet genomen worden.”¹⁸²

Kümels auteursstatus werkte dus meermaals de betoelaging van projecten sterk in de hand.¹⁸³ Dit gold nog sterker voor André Delvaux, in zijn actieve jaren de Belgische regisseur met de grootste internationale artistieke uitstraling. Toen tijdens de ontwikkelingsfase van *Een vrouw tussen hond en wolf* (1979) bijvoorbeeld de Nederlandse financiële participatie wegviel en er bijgevolg een grotere Vlaamse subsidiëring gevraagd werd, stemde de commissie hier onmiddellijk mee in “omdat ze onvoorwaardelijk vertrouwen heeft in André Delvaux en Ivo Michiels”.¹⁸⁴ Deze (bijna) onvoorwaardelijke steun voor de vermaarde cineast bleek ook uit het feit dat Delvaux voor het nooit gerealiseerde *Stille nachtmuziek* zonder problemen een ontwikkelingstoelage van 1 miljoen BEF ontving, terwijl normaal gezien enkel scenario- en productiepremies verleend werden.¹⁸⁵ Eenzelfde verhaal vinden we terug bij de internationaal gerenommeerde animatiefilmmaker Raoul Servais, die tot twee keer toe een ontwikkelingspremie kreeg voor zijn prestigieuze lange animatiefilm *Taxandria* (1995). Op basis van zijn reputatie ontving hij daarenboven in 1988 een productiepremie van maar liefst 50 miljoen BEF, bijna 20 miljoen BEF meer dan de tweede grootste productietoelage ooit aan een film toegekend in onze volledige

¹⁸² RAB, V14, CV, 1 februari 1989.

¹⁸³ Voor *Het verloren paradijs* (1978) wilde de commissie bijvoorbeeld meer steun geven, maar zag zij zich beperkt door haar werkingsbudget en bleef de steun op 12 miljoen BEF, het hoogste bedrag tot dan toe verstrekt door het ministerie van Cultuur (RAB, V14, CV, 15 oktober 1976).

¹⁸⁴ RAB, V14, CV, 3 maart 1978.

¹⁸⁵ RAB, V14, CV, 30 november 1979. Tot 1995 werd slechts per strikte uitzondering een preproductiepremie toegekend.

onderzoekperiode.¹⁸⁶ Volgens minister Dewaels kabinetsmedewerker Luc Jansegers was Servais' artistieke reputatie in deze doorslaggevend:

“Bij *Taxandria* hebben wij het voortouw genomen. Wij hebben vrij snel beslist om die 50 miljoen op tafel te leggen. Servais had al een aantal internationale prijzen gewonnen. Zo waren er niet te veel die in Vlaanderen rondliepen.”¹⁸⁷

Met dit citaat komt ook een typische paradox binnen de visie op artcinema als “de” nationale cinema naar boven. De status van een film als artfilm wordt immers grotendeels bepaald door het kritische succes in het internationale filmfestival- en arthousecircuit. Vanuit een artfilmgerichte visie behelst het behoren tot de nationale cinema van Vlaanderen dus een sterke internationale dimensie (zie ook Higson, 1989, p. 77).

Hoewel de beleidsactoren het belang van ervaring zeer hoog inschatten, werd in de zoektocht naar een art- of auteurscinema ook aandacht besteed aan het aanmoedigen van jonge en nieuwe filmmakers. Op die manier wilden de beleidsactoren immers talenten opsporen. Het creëren van kansen voor jonge filmmakers gebeurde in de eerste plaats via het kortfilmbeleid. Vanaf 1969 nam de systematische steun aan kortfilms een aanvang, waarbij het voornaamste doel was om na te gaan of een cineast voor een langspeelfilm in aanmerking zou komen of niet.¹⁸⁸ Door deze springplankfunctie stond het kortfilmbeleid quasi volledig in teken van het prioritaire langspeelfilmbeleid. Begin de jaren 1980 stuurde de filmcommissie erop aan om, naast een apart budget voor jonge filmmakers op het vlak van de kortfilm, ook voor de langspeelfilm een budget “Jonge Cinema” voor te behouden, naar analogie met wat in Nederland gebeurde.¹⁸⁹ Dit systeem is er uiteindelijk nooit gekomen, maar het idee zorgde er wel mee voor dat Marc Didden, ondanks zijn gebrek aan filmervaring, de kans kreeg om te debuten met *Brussels*

¹⁸⁶ *Villa des roses* (2002, Frank Van Passel) kreeg in 2000 een productiepremie van 30.620.000 BEF.

¹⁸⁷ Luc Jansegers, interview met de auteur, Brussel, 4 december 2013. Ook René Adams (interview met de auteur, Gent, 11 februari 2013) onderstreept het belang van Servais' auteursstatus: “*Taxandria* was heel duur. Ik heb het daarmee heel moeilijk gehad, hoewel ik sympathie had voor Servais. Maar bij de lectuur van het dossier had ik geen goed gevoel. Maar wie ben ik om Raoul Servais tegen te houden en me te verzetten tegen subsidies?”

¹⁸⁸ De filmcommissie werd al van in het begin geconfronteerd met steunaanvragen van jonge filmmakers. Aangezien vanaf 1966 ook de eerste lichting realisatoren van het toenmalige RITCS zouden afzwaaien, was deze problematiek zeer pertinent (RAB, V14, CV, 22 maart 1965). In 1966 werden dan ook zes kortfilms financieel ondersteund, maar door het krappe budget verschoof de prioriteit het jaar nadien terug integraal naar langspeelfilms (zie bv. RAB, V14, CV, 28 april 1968). Vanaf 1969 en voornamelijk 1970 nam de systematische steun aan kortfilms echt een aanvang (RAB, V14, CV, 8 januari 1970). In de periode 1969-2002 werden enkel in 1973 geen kortfilms ondersteund. Na de visie van diverse kortfilms in 1972 twijfelde de commissie er immers aan of “jongeren een kortfilm te laten realiseren om te bewijzen dat ze een lange speelfilm aan kunnen, wel degelijk de ideale weg is. Beter zou zijn dat via het departement de jongeren meer en meer de kans zouden krijgen te assisteren bij grote producties” (RAB, V14, CV, 9 juni 1972). Vanaf 1974 werd opnieuw voor de piste gekozen van een apart budget voor kortfilms van jonge cineasten (RAB, V14, CV, 23 november 1973).

¹⁸⁹ RAB, V14, CV, 4 december 1981.

by night (1983).¹⁹⁰ Deze tegelijk poëtische en existentiële film over enkele vervreemde personages op de dool in de nachtelijke grootstad Brussel kaapte op het filmfestival van San Sebastián de grote prijs weg. Ook de filmcommissie was unaniem lovend over *Brussels by night* en beschouwde de film als een voorbeeld voor wat zij wenste te bereiken inzake de artfilm.¹⁹¹ Hiermee kwam ook het finale culturele doel van het beleid tegenover jonge en nieuwe filmmakers naar boven: de artistieke vernieuwing van de Vlaamse cinema bevorderen.

6.3.3 Hoge cultuur

Hoewel we eerder zagen dat er zich vanaf de jaren 1980 een evolutie aftekende naar meer films die we eerder tot de populaire cultuur rekenen, mag het duidelijk zijn dat het filmbeleid via het stimuleren van artfilms de creatie van een nieuwe hoge cultuur steeds hoog in het vaandel droeg. Gezien het belang van hoge cultuur binnen het natievormingsproces is het verder ook interessant om te kijken naar de relatie van het filmbeleid tegenover reeds bestaande hoge cultuuruitingen (binnen andere kunstvormen dan de film). We wezen er immers op dat hoge cultuuruitingen binnen kunstvormen als theater, architectuur, beeldende kunst, muziek en literatuur binnen de nationale optiek wijzen op de creatieve ontwikkeling van een volk en aldus gevoelens van nationale trots in de hand kunnen wekken. In deze paragraaf willen we dan ook nagaan welke plaats de bestaande hoge cultuuruitingen innamen binnen het Vlaamse filmbeleid. Er was effectief een positieve attitude tegenover de hoge cultuur, maar we zullen al gauw zien dat dit voor het langspeelfilmbeleid, in tegenstelling tot het documentairebeleid, slechts in beperkte mate tot uiting kon komen. De grote uitzondering hierbij vormt de literatuur. Door de vele literatuurverfilmingen ontwikkelde er zich een uitvoerig adaptatiebeleid waar we dan ook pas in een volgende, aparte paragraaf dieper op ingaan (zie 6.3.4).

6.3.3.1 Hoge cultuur in langspeelfilms

Met betrekking tot de hoge cultuur, in de vorm van het cultureel patrimonium en de kunsten, maar dus zonder de literatuur, kregen de beleidsactoren slechts zelden de gelegenheid om een discours te ontwikkelen. Er waren immers zeer weinig langspeelfilmprojecten die expliciet deze vormen van hoge cultuur behandelden. In de enkele gevallen dat dit wel gebeurde, bleek het filmbeleid de hoge cultuur alleszins gunstig gezind. Zo was de filmcommissie onmiddellijk gewonnen voor *Rubens, schilder en diplomaat* (1977, Roland Verhavert), het BRT-initiatief om het leven van de barokschilder Peter Paul Rubens te verfilmen.¹⁹² Zij adviseerde zelfs om er een televisieserie van te maken, terwijl het filmbudget

¹⁹⁰ RAB, V14, CV, 8 mei 1981; 4 december 1981; 15 januari 1982.

¹⁹¹ RAB, V14, CV, 16 juni 1983.

¹⁹² RAB, V14, CV, 9 juli 1975; 28 november 1975.

hier officieel niet voor gebruikt mocht worden.¹⁹³ Ook minister De Backer toonde zich een grote supportster van het project door een toelage van maar liefst 25 miljoen BEF te voorzien, wat meer dan de helft van de totale filmuitgaven in 1976 betekende. Dat dit überhaupt voor een televisieserie gebeurde, schoot bij een deel van de filmsector in het verkeerde keelgat; filmmakers als Harry Kümel, Emile Degelin, Raoul Servais en Robbe de Hert trokken de straten op met leuzen als “Miljoenen voor Rubens en wij staan te schilderen” en “Gedaan met de vriendjespolitiek in de Belgische film” (De Poorter, 1978, p. 133).¹⁹⁴ Bovendien was 25 miljoen BEF meer dan het dubbele van wat een langspeelfilm normaal gezien kreeg, en verschaft De Backer het project nog eens eenzelfde bedrag vanuit een andere begrotingspost van het cultuurbudget.¹⁹⁵ Dit alles wijst duidelijk op het grote belang dat gehecht werd aan *Rubens*.

Doorheen de volledige onderzoeksperiode vinden we een dergelijke positieve ingesteldheid terug bij de weinige andere fictieprojecten waarin de hoge cultuur uitzonderlijk centraal stond. Toen Henri Storck een documentaire over het leven en werk van de expressionistische schilder Constant Permeke voorstelde, werd dit project door toedoen van de filmcommissie omgevormd tot een fictionele kunstfilm, opdat zij er de normale langspeelfilmsteun aan zou kunnen verlenen.¹⁹⁶ De commissie gaf echter slechts een uitgesteld advies, gezien zij als voorwaarde voor de steun stelde dat er een structureel samenwerkingsverband met de BRT moest zijn. Opnieuw speelde ook de bevoegde minister, ditmaal Karel Poma, een belangrijke rol in het totstandkomen van *Permeke* (1985, Henri Storck & Patrick Conrad), want het project kreeg de overheidssteun zonder medewerking van de BRT en zonder definitief advies van de filmcommissie. Enkele jaren later, in 1990, oordeelde de filmcommissie over een nooit gerealiseerd langspeelfilmproject rond de 17^{de} eeuwse kunstschilder David Teniers:

“De commissie twijfelt er niet aan dat een dergelijk onderwerp zich uitstekend leent tot het oproepen van een buitengewoon interessant tijdsbeeld en van een dankbaar milieu dat rijk is aan picturale elementen; een gegeven dat bovendien passend aansluit bij de bedoeling van de Vlaamse regering om de Antwerpse glorie tijd voor de schilderkunst extra aandacht te schenken tegen 1993.”¹⁹⁷

¹⁹³ Men loste het wettelijke conflict op door ook een langspeelfilm uit de televisieserie te destilleren, maar ironisch genoeg adviseerde de filmcommissie om deze film niet te verspreiden (RAB, V14, CV, 25 november 1975).

¹⁹⁴ Harry Kümel, interview met de auteur, Antwerpen, 9 september 2013. Het ongenoegen hieromtrent speelde ook een rol in de eerder vermelde betoging van filmmakers in 1977, zie 5.3.3.

¹⁹⁵ Archief Vlaams Parlement, Cultuurraad voor de Nederlandse Cultuurgemeenschap, stuk 4 (B.Z. 1977), Begroting van de Culturele Zaken van de Nederlandse Cultuurgemeenschap voor het begrotingsjaar 1977, Verslag namens de Commissie voor culturele promotie en het cultureel patrimonium, 19 oktober 1977.

¹⁹⁶ RAB, V14, CV, 7 november 1980; 2 oktober 1981.

¹⁹⁷ RAB, V14, CV, 28 maart 1990. Het project heette *Anna Breughel en David Teniers* en werd ingediend door Mia Donners.

Het project kreeg uiteindelijk een negatief advies op basis van enkele filminhoudelijke kwaliteiten, maar het mag duidelijk zijn dat de filmcommissie de gelegenheid om het grootse Vlaamse artistieke verleden te bezingen zeer genegen was. Dit gold evengoed voor hedendaagse Vlaamse topkunst(enaars). Zo werd de aanvraag voor *Achterland* (1994, Anne Teresa De Keersmaeker), een filmische bewerking van de gelijknamige internationaal gerenommeerde dansvoorstelling uit 1990, onmiddellijk positief onthaald. Ondanks Anne Teresa De Keersmaeker haar gebrek aan cinematografische ervaring was de filmcommissie benieuwd naar hoe haar cultureel gewicht zich in een film zou vertalen. Bovendien zag de commissie een kans om de reputatie van de choreografe te bestendigen en verder uit te dragen.¹⁹⁸

We wezen erop dat dergelijke projecten echter uitzonderingen waren. In heel wat gesteunde films kwam hoge cultuur wel op een meer impliciete manier aan bod, zonder de kern van het verhaal of de film uit te maken. Zo komt in diverse films die (deels) in Vlaamse steden gesitueerd zijn bijvoorbeeld het middeleeuwse patrimonium in beeld. De architectuur van onder andere kathedralen en belforten vormt binnen de Vlaamse natievorming een belangrijk referentiepunt dat op de artistieke en economische grootsheid van het Vlaamse volk wijst. De verwijzingen naar de middeleeuwse grandeur kunnen eerder terloops zijn, zoals het Antwerpse decor in *Het dwaallicht* (1973, Frans Buyens), of zij kunnen ook zeer nadrukkelijk onderdeel van de film vormen, zoals de Brugse straten en architectuur in *Brugge die stille* (1981, Roland Verhavert). In ons onderzoek hebben we echter geen interferenties van het filmbeleid op een dergelijke impliciete behandeling van hoge cultuur in langspeelfilms teruggevonden.

6.3.3.2 Hoge cultuur in non-fictiefilms

In diverse non-fictie filmprojecten waar de beleidsactoren mee geconfronteerd werden, stonden vormen van hoge cultuur centraal. Vlaamse documentaires hadden niet zelden Vlaamse kunstenaars (zowel hedendaagse als klassieke musici, schilders, beeldhouwers, architecten ...) of kunstwerken als onderwerp. Hoewel dit proefschrift in hoofdzaak op het langspeelfilmbeleid focust, gaan we toch kort op het documentairebeleid in omdat de rol van diverse beleidsactoren om de hoge cultuur via de documentaire in de kijker te plaatsen significant is. De aanleiding voor de totstandkoming van de artistieke documentaire-ondersteuning is op zich al veelzeggend. Het filmondersteuningsmechanisme was immers in de eerste plaats gericht op (lang)speelfilms. Hierdoor genoot de documentaire jarenlang een stiefmoederlijke behandeling (zie ook Everaerts, 2000). Het genre van de kunstdocumentaire was echter een gebied waarin België net een zeer sterke traditie kende met cineasten als Henri Storck, Paul Haesaerts, Charles

¹⁹⁸ RAB, V14, CV, 22 juni 1993.

Dekeukeleire, André Cauvin en Luc de Heusch (Barsam, 1992, p. 258). Dit leidde ertoe dat de filmcommissie tegenover dit specifieke genre wel een vrij positieve ingesteldheid kende. Dit in tegenstelling tot andere, niet-kunstgerichte documentaires, die consequent werden doorverwezen naar andere departementen of ministeries waarbij men het onderwerp van de documentaire vond aansluiten. Bovendien lieten de wettelijke voorschriften toe om zogenaamde “culturele documentaires” (later ook wel creatieve documentaires genoemd) te ondersteunen. Hierin kon op een artistieke of intellectuele manier van een klassieke didactische documentaire worden afgeweken.

Toen Henri Storck in 1970 bij de commissie aanklopte om een toelage te verkrijgen voor enkele nieuwe kunstdocumentaires, oordeelde de commissie dan ook dat de minister voor “kulturele niet-speelfilms” een speciaal budget diende vrij te maken.¹⁹⁹ De subsidiëring van dit soort films mocht immers niet ten nadele van de speelfilms uitdraaien. Minister van Mechelen gaf gehoor aan deze oproep en voorzag een extra krediet voor kunstdocumentaires.²⁰⁰ Dit paste goed binnen zijn ruimere beleid waarbij hij de Vlaamse cultuur internationaal wenste uit te dragen. Zo werden diverse buitenlandse tentoonstellingen van Vlaamse schilderkunst voorzien van een bijpassende kunstdocumentaire (Wouters & Gunst, 1998). Van Mechelen toonde zijn persoonlijke belangstelling voor kunstdocumentaires ook door geregeld negatief geadviseerde projecten toch te ondersteunen, zoals Greta Deses’ *Van Ensor tot Permeke* (1971) en *Felix De Boeck/Het abstract avontuur* (1973).²⁰¹

In dezelfde lijn lieten de op van Mechelen volgende ministers van Cultuur, evenals andere politieke actoren, hun invloed sterk gelden op het documentairebeleid. Dit gebeurde steeds ten voordele van projecten die over de Vlaamse kunst en cultuur handelden. Zo bevoordeelde Chabert een documentaire over de schrijver Marnix Gijsen,²⁰² mengde De Backer zich persoonlijk in de betoelaging van documentaires over de kunstenaar Georges Vantongerloo en de schilder Frits Van den Berghe (Raeymaekers, 2005, p. 23)²⁰³ en subsidieerde Dewael een documentaire van Luc De Heusch over James

¹⁹⁹ RAB, V14, CV, 16 oktober 1970; 15 december 1970. Storck stelde vier documentaires van elk 25 minuten voor over Constant Permeke, Leon Spilliaert, Frits Van den Berghe en James Ensor. Geen van deze documentaires werd uiteindelijk gerealiseerd.

²⁰⁰ Dit kunstdocumentairebudget werd echter niet structureel in het filmbeleid als een apart krediet ingekapseld. Onder minister De Backer kwam de steun voor alle genres opnieuw uit dezelfde pot.

²⁰¹ RAB, V14, CV, 7 februari 1969; 15 december 1970; 4 maart 1971. Ook diverse andere documentaires die over kunstenaars handelden werden door van Mechelen voorgetrokken.

²⁰² RAB, V14, CV, 10 oktober 1973; 9 november 1973. De scenarist van de documentaire Marnix Gijsen (1974, Juul Claes) was overigens de taalkundige en SP-politicus Marc Galle.

²⁰³ RAB, V14, CV, 11 januari 1980. *Georges Vantongerloo* (1981) werd gerealiseerd door Dirk Van den Eynden, *Frits Van den Berghe* (1977) door Frans Buyens.

Ensor tegen het advies van de commissie in.²⁰⁴ Het meest opzichtig in dit verband zijn Emile Degelins documentairereeksen *Bezoek uw moedertaal* (1975) en *Flandria extra muros* (1975) die focusten op de Vlaamse taal, kunst en cultuur in het buitenland. Deze documentaireprojecten wisten aan het begin van de jaren 1970 in totaal 10 miljoen BEF aan overheidssteun binnen te rijden, terwijl een gemiddelde langspeelfilm toen slechts 5 miljoen BEF kreeg. De taalkundige en Vlaamsgezinde socialistische politicus Marc Galle gold als drijvende kracht achter deze projecten en ook Paul Rock, de directeur-generaal bij het ministerie van Nationale Opvoeding en Nederlandse Cultuur, werkte er aan mee, wat de behandeling van de dossiers sterk ten goede kwam (Rock & Vanderputte, 1998, p. 2620).²⁰⁵

Over het algemeen stond de commissie iets kritischer tegenover deze projecten, omdat zij steeds een hoge filmische kwaliteit nastreefde. Het promoten van de Vlaamse hoge cultuur op zich was voor de commissieleden niet voldoende, in tegenstelling tot wat vaak het geval was bij de politieke beleidsactoren. Het regelmatige voortrekken van (al dan niet negatief geadviseerde) kunstdocumentaires stootte dan ook vaak op misnoegde reacties vanwege de filmcommissie.²⁰⁶ Dit neemt niet weg dat ook de filmcommissie het belang inzag van de kunstdocumentaires “ter promotie van de Vlaamse kunst en cultuur in binnen- en buitenland”, zoals zij zich over André Delvaux en Ivo Michiels’ *Met Dieric Bouts* (1975) liet ontvallen.²⁰⁷ Dergelijke films konden in de woorden van de commissie immers aangewend worden voor “de uitstraling van onze cultuurgemeenschap”.²⁰⁸ Zij betreurde het dan ook meermaals dat het KB van 1964 de subsidiëring van de “klassieke” documentaire uitsloot.²⁰⁹ Hierdoor zag zij zich bijvoorbeeld verplicht een documentaire van Roland Verhavert rond de schilder Floris Jaspers een negatief commissieadvies te geven, ondanks haar grote waardering voor een film “gewijd aan een schilder die behoort tot de belangrijkste vertegenwoordigers van de zgn. Antwerpse School en van het expressionisme.”²¹⁰

²⁰⁴ RAB, V14, CV, 30 november 1988; 12 april 1989. Dewael verleende *Zot, dwaas, boosaardig, zo ben ik. Zelfportret van James Ensor* (1990, Luc De Heusch) echter geen subsidies vanuit het filmbudget, maar vanuit het museumfonds. De commissie kreeg hieromtrent volgende motivatie: “Enerzijds de reeds geleverde prestaties van L. De Heusch en anderzijds het project rond James Ensor te Parijs in 1990 zijn doorslaggevend geweest in de beslissing van de Heer Minister” (RAB, V14, CV, 10 juli 1989).

²⁰⁵ Emile Degelin, interview met de auteur, Kessel-Loo, 18 januari 2013. RAB, V14, CV, 17 oktober 1969.

²⁰⁶ Zie bv. het project *De jonge Belgische schilderkunst* van Marcel Duchateau. De ministeriële afwijking van het negatieve commissieadvies bracht de commissie er zelfs bijna toe haar activiteiten op te schorten (RAB, V14, 13 juli 1972).

²⁰⁷ RAB, V14, CV, 25 juli 1974.

²⁰⁸ RAB, V14, CV, 9 juli 1975. Advies over een film rond het Ballet van Vlaanderen in een realisatie van BRT-regisseur Dirk Grijspeirt.

²⁰⁹ Zie bv. RAB, V14, CV, 16 maart 1993.

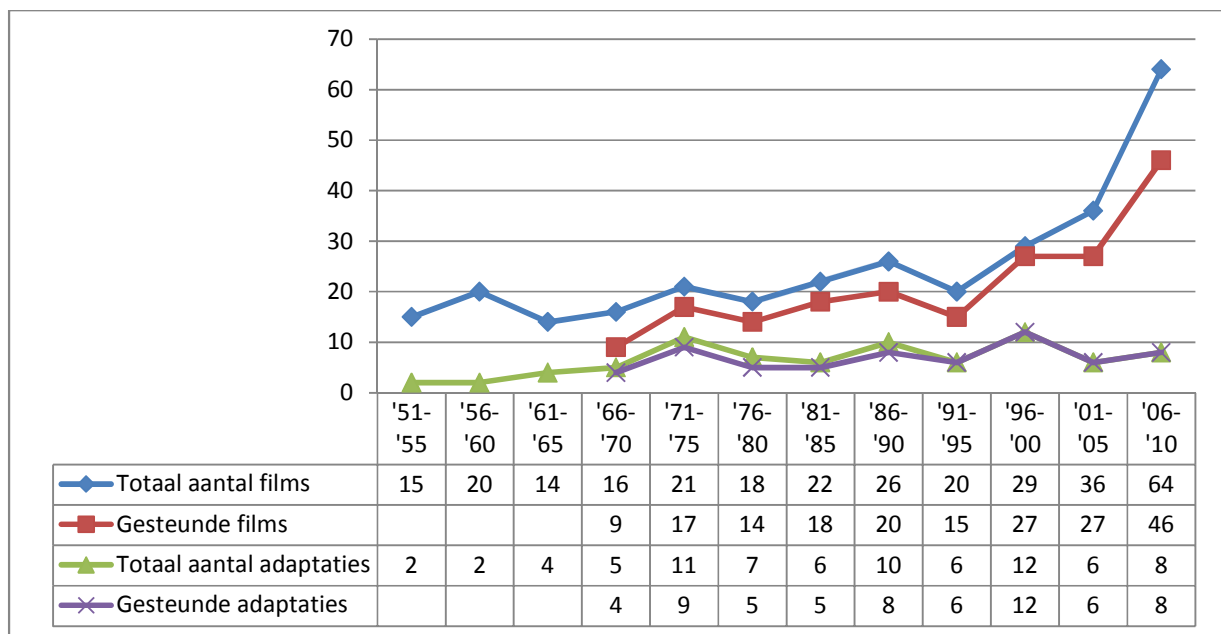
²¹⁰ RAB, V14, CV, 10 april 1991.

Afsluitend kunnen we hoe dan ook stellen dat de diverse beleidsactoren het verspreiden van de traditionele hoge cultuur via het filmbeleid in het algemeen een warm hart toedroegen. Dit was ook het geval bij de Vlaamse publieke televisie, die hoge cultuur vanuit een verlicht cultureel opvoedingsideaal sterk benadrukte, zeker in de eerste decennia van de BRT haar bestaan (Van den Bulck, 2000, pp. 169-198). Net zoals bij de specifieke programmacategorie van de televisiefictie (Dhoest, 2002, pp. 265-272), was een focus op de hoge cultuur binnen het langspeelfilmbeleid echter veel minder sterk uitgesproken dan in het non-fictiebeleid. Dit kwam niet zozeer door een andere houding van de beleidsactoren, die steeds onverminderd stimulerend was, maar eerder door het geringe aantal fictieprojecten met een expliciete invalshoek vanuit de hoge cultuur. Bij de documentaires was dit wel het geval en konden de beleidsactoren hun waardering voor de hoge cultuur ten volle ventileren. Zij werden hier evenwel enigszins in beperkt gezien zij officieel niet in de mogelijkheid waren klassieke documentaires te ondersteunen, maar enkel culturele of creatieve documentaires. Hierbij is het opvallend dat de ministers en andere politieke actoren tegenover diverse op de kunsten betrekking hebbende documentaires een betrokkenheid aan de dag legden die in verhouding veel minder voorkwam bij fictieprojecten. We kunnen met andere woorden stellen dat de actieve politieke inmenging en dus interesse voor films een stuk groter was wanneer deze betrekking hadden op de traditionele hoge cultuur. De protestleuze van de speelfilmmakers “Miljoenen voor Rubens en wij staan te schilderen” bleek dus niet uit de lucht gegrepen.

6.3.4 Literatuur

Gezien de belangrijke plaats van de literatuur binnen het natievormingsproces in het algemeen en in de Vlaamse beweging in het bijzonder, gaan we in wat volgt dieper in op het filmbeleid dat betrekking heeft op het literaire gegeven. Hierbij valt onmiddellijk op dat in tegenstelling tot de kunsten en het cultureel patrimonium, de literatuur wel sterk vertegenwoordigd was in de Vlaamse langspeelfilms, en bijgevolg ook in het beleidsdiscours. Dit hangt uiteraard sterk samen met het ruimer en internationaal gegeven dat de narratieve speelfilm zich veel vaker ent op literaire werken dan op niet-narratieve kunstvormen. Nochtans werden er vòòr de invoering van de culturele ondersteuningsmaatregelen in 1964 relatief weinig literaire adaptaties geproduceerd in Vlaanderen. In de periode vanaf de eerste Vlaamse langspeelfilm in 1928 tot aan de eerste gesteunde film in 1965 werden er 72 langspeelfilms gerealiseerd, waarvan slechts 14 adaptaties (19%). Dit is enigszins verwonderlijk, aangezien de link tussen film en literatuur reeds van bij het prille begin van de Vlaamse langspeelfilmgeschiedenis aanwezig was. Dit toonde zich onder andere in de betrokkenheid bij het langspeelfilmgebeuren in Vlaanderen van heel wat literaire figuren, voornamelijk schrijvers en toneelacteurs en –regisseurs. Uit Figuur 13 blijkt dat het aandeel adaptaties steeg vanaf de introductie van de selectieve overheidssteun voor films, met in de eerste helft van de jaren 1970 zelfs iets meer adaptaties dan niet-adaptaties (11 van de 21 films). Daarna daalde dit aandeel tot

ongeveer 27% in de eerste helft van de jaren 1980 om vervolgens te schommelen rond de 40%. Hierbij valt op dat het voornamelijk ondersteunde films waren die voor de adaptatieaanwezigheid zorgden in de Vlaamse filmproductie: 54 van de 64 (84%) adaptaties die tussen 1965 en 2002 uitkwamen, konden genieten van overheidssubsidies. Parallel met de vernieuwing van het filmbeleid aan het begin van de jaren 2000 nam het adaptatieaandeel een duik naar beneden: slechts 14 van de 100 gerealiseerde films tussen 2001 en 2010 waren literaire adaptaties (en alle waren ze gesubsidieerd).



Figuur 13: Literaire adaptaties* binnen de uitgekomen majoritair Vlaamse langspeelfilms (1951-2010), per vijf jaar

Bron: eigen dataverzameling.

* Zoals gebruikelijk in de academische literatuur verstaan we onder “literaire adaptaties” films die een of meerdere theaterstukken, gedichten, novelles of (meestal) romans als bronwerk hebben.

Uit deze cijfers blijkt met andere woorden dat het adaptatiegegeven constant een belangrijke plaats innam in de output van het filmbeleid gedurende onze onderzoeksperiode. Dat een vrij groot aandeel van een bepaalde filmproductie adaptaties beslaat, is op zich niet zo uitzonderlijk, en dus zeker niet specifiek eigen aan de Vlaamse context. Tegelijk kan men er niet van onderuit dat er gedurende de periode 1965-2002 opvallend meer adaptaties waren dan ervoor en erna, met een piek in het eerste decennium van het Vlaamse filmbeleid (met exact de helft van de gesteunde films als adaptaties) en gedurende de laatste 15 jaar voor de inwerkingtreding van het VAF (met 44% van de gesteunde films als adaptaties).

Deze gegevens tonen aan dat het Vlaamse filmbeleid een actieve rol speelde in het verfilmen van literaire werken. De vraag blijft echter in hoeverre dit kan gekoppeld worden aan een cultuurnationalistische

ingesteldheid bij de beleidsactoren, die op die manier de verspreiding van de Vlaamse literatuur wilden bevorderen. Het is alleszins zo dat men zich ten volle bewust was van het adaptatiegegeven. De filmcommissie maakte immers steeds een onderscheid tussen wat zij “adaptaties” en “originele films” noemden. In deze context is het zelfs mogelijk om van een specifiek “adaptatiebeleid” te gewagen. Terwijl alle projecten in de regel beoordeeld werden op hun filmttekstuele kwaliteiten, de ervaring, visie en reputatie van de filmmakers en het productionele en financiële opzet van de film, trad voor adaptaties een vierde element de discussie binnen, met name het adaptatiegegeven op zich. Ook was het effectief zo dat de beleidsactoren vooral adaptaties van Vlaamse literaire werken prefereerden, om zo het Vlaamse karakter van de Vlaamse cinema te versterken. Zo blijkt uit Tabel 10 dat het leeuwendeel van de gesteunde adaptaties gebaseerd was op een Vlaams bronwerk. Adaptaties gebaseerd op niet-Vlaamse werken werden veel minder gemaakt. Toen in 1975 bijvoorbeeld een adaptatie van *How many miles to Babylon?* (1974) van de Ierse schrijfster Jennifer Johnston voorlag, oordeelde de filmcommissie dat “dit dossier noch aan de letter noch aan de geest van het KB van 10.11.1964 beantwoordt. Het betreft hier nl. een Iers boek, waar niets van onze eigen aard of cultuur mee gemoeid is.”²¹¹ De voorkeur voor Vlaamse literaire werken kwam met andere woorden voort uit de wens om de eigen Vlaamse identiteit via film uit te dragen.

Periode	Herkomst bronwerk: Vlaams		Herkomst bronwerk: niet-Vlaams	
	Aantal films	Gemiddelde steun (in BEF)	Aantal films	Gemiddelde steun (in BEF)
1965-1982	16	6.254.629	3	4.751.890
1983-1993	7	18.535.678	6	11.000.244
1994-2002	17	22.311.176	2	13.400.000
Totaal	40	15.227.846	11	9.732.467

Tabel 10: Majoritair Vlaamse literaire adaptaties die overheidssteun kregen: opdeling naar herkomst van het bronwerk

Bron: eigen dataverzameling.

Dat de commissie een actieve rol speelde in het verfilmen van de Vlaamse literatuur, bewijst Harry Kümel's langspeelfilmdebuut *Monsieur Hawarden* (1968). Kümel had eerst een adaptatie van *Daisy Miller* (1878) van de Amerikaans-Engelse auteur Henry James voorgesteld. Hoewel de commissie graag aan Kümel de kans wilde geven om een langspeelfilm te realiseren, keurde zij dit ontwerp af.²¹² Behalve de productionele opmerkingen in de officiële commissienotulen, gebeurde dit volgens Kümel (in Verschooten, 1985, p. 12) ook omdat

²¹¹ RAB, V14, CV, 5 augustus 1975.

²¹² RAB, V14, CV, 11 juni 1965.

“het thema zogezegd niet Vlaams was, een criterium dat op dat ogenblik zeer bepalend was voor de normen die werden gehanteerd. Als pragmatikus dacht ik: vermits ze Vlaamse onderwerpen willen, zal ik een Vlaams auteur nemen. (...) De commissie suggereerde toen *De veerman en de jonkvrouw* van De Pillecijn: dat zou zeker iets voor me zijn.”

Uiteindelijk werd het een ander werk van De Pillecijn, een schrijver die bekend stond om zijn engagement binnen de Vlaamse beweging, maar dat maakt de invloed van de commissie er niet minder op. Bovendien was De Pillecijn na de Tweede Wereldoorlog veroordeeld wegens collaboratie. Dit ontlokte bij Kümel de bedenking dat er naast het verspreiden van de Vlaamse literatuur misschien ook nog een andere Vlaams-ideologische motivatie was waarom net De Pillecijn gesuggereerd werd, met name om hem een soort van eerherstel te geven: “Het is mij zeer in het oor gefluisterd, neem toch De Pillecijn. (...) De reden daarvoor was heel simpel: hij was een van de meest aangebrande schrijvers uit de Tweede Wereldoorlog.”²¹³

Vast staat alleszins dat films gebaseerd op een Vlaams literair werk een voorkeursbehandeling genoten. Bij het bekijken van Tabel 10 valt wel op dat er vanaf het begin van de jaren 1980 tot het begin van de jaren 1990, tijdens de “liberale periode” in het filmbeleid, een veel groter evenwicht bestond tussen films met een Vlaams (7) en films met een niet-Vlaams bronwerk (6). Dit kunnen we linken aan de eerder beschreven internationalisering van de Vlaamse filmproductie in deze periode (zie 5.4.2 en 6.1.4) een aan de ruimere maatschappelijke globaliseringstendens, waardoor het nationale identiteitsgegeven afzwakte. We dienen er hier wel op te wijzen dat de steun aan deze projecten vanuit het filmbeleid niet altijd van harte was. De omstandigheden aan de aanbodzijde dwongen de commissie er echter toe een minder strakke cultuurnationalistische houding aan te nemen. Zo had de commissie het bijvoorbeeld moeilijk met het steunen van het “wezenlijk Japans verhaal” van Lili Rademakers’ *Diary of a mad old man* (1987), naar de Japanse schrijver Junichiro Tanizaki.²¹⁴ Voor het nooit gerealiseerde project *The random factor* (van Frank Van Mechelen en Noël Degelin), naar de Amerikaanse auteur Linda J. Larosa, waarschuwde de commissie er dan weer voor dat “een klakkeloze overplanting van een Amerikaans misdaadverhaal naar Vlaanderen, niet beantwoordt aan normen die gelden voor de bevordering van onze eigen film”.²¹⁵ De filmcommissie bleef met andere woorden een duidelijke voorkeur voor Vlaamse bronwerken behouden, wat zich onder andere uitte in de (veel) grotere overheidstoelagen voor deze projecten dan voor adaptaties die een niet-Vlaamse oorsprong kenden. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat in de loop van de jaren 1990 het overwicht van adaptaties met een Vlaams bronwerk terugkeerde. Dit past binnen de

²¹³ Harry Kümel, interview met de auteur, Antwerpen, 9 september 2013. Behalve Kümels verklaring hebben we echter geen andere bronnen gevonden die deze hypothese zouden ondersteunen.

²¹⁴ RAB, V14, CV, 29 juni 1984.

²¹⁵ RAB, V14, CV, 1 maart 1989.

aangehaalde hernieuwde defensieve opstelling tegenover de eigen cultuur binnen een steeds verder internationaliserend filmgebeuren.

6.3.4.1 Literaire attitude

Trouw zijn aan een literair werk is geen deugd van de scenarioschrijver.

- Hugo Claus (in Verdaasdonk, 1984, p. 51)

In de adviesvorming rond adaptaties valt op dat alle opeenvolgende commissies blijken gaven van wat we een “literaire attitude” kunnen noemen. Deze literaire attitude kwam geregeld projecten ten goede die gebaseerd waren op een gerespecteerd literair werk. Niet alleen de literaire achtergrond van vele commissieleden (in opleiding en/of beroepsbezigheden) lag hiervan aan de oorsprong, maar ook hun Vlaams-emanipatorische overtuigingen, waarin literatuur een belangrijke hoeksteen vormde. De literaire attitude manifesteerde zich op verschillende vlakken. Zo apprecieerde de commissie het wanneer een literair figuur in een filmproject betrokken was en begon de discussie over adaptaties vaak met een uiting van waardering voor het bronwerk of de auteur ervan.²¹⁶ Met dien verstande echter dat het een literair werk betrof dat tot de hogere cultuur kon gerekend worden. De bezorgdheid over het in ere houden van het Vlaamse literaire patrimonium bleek bijvoorbeeld toen Guy Nys de klassieker *Moeder waarom leven wij?* (1932, Lode Zielens) wenste te verfilmen.²¹⁷ De commissie stelde dat zij “dit onderwerp graag zou verfilmd zien”, maar deze adaptatie niet toevertrouwde aan Guy Nys.²¹⁸ Het feit dat deze regisseur tevoren enkele erotische films realiseerde, verontrustte de commissie immers, waarop zij oordeelde “dat de rechten voor het boek van Lode Zielens zo vlug mogelijk uit de handen van deze kineast dienen gehaald te worden”.²¹⁹

Het grote respect dat de commissie voor respectabele literaire werken aan de dag legde stond in schril contrast met haar afkerige houding tegenover werken die volgens de commissie van een lager allooi waren, zoals amateurtheater, volkse melodrama's of bepaalde populaire literaire genres zoals de thriller.²²⁰ Films die op meer respectabele bronwerken gebaseerd waren en dus behoorden tot de hoge cultuur, hadden daarentegen vaak een streepje voor bij de filmcommissie. In lijn met het

²¹⁶ Zie bv. RAB, V14, CV, 10 maart 1972; 29 juni 1976.

²¹⁷ Dit project had geen uitstaans met de in 1993 verschenen VTM-serie *Moeder waarom leven wij?*, in een regie van Guido Henderickx.

²¹⁸ RAB, V14, CV, 9 november 1973.

²¹⁹ RAB, V14, CV, 9 november 1973.

²²⁰ Er waren echter slechts weinig op dergelijke werken gebaseerde projecten die om steun vroegen, zie bv. RAB, V14, CV, 15 oktober 1976; 23 augustus 1994.

kunstdocumentairebeleid (zie 6.3.2) kan hetzelfde gezegd worden over de opeenvolgende bevoegde ministers, die geregeld hun invloed lieten gelden om adaptaties te bevorderen die sterk gelieerd waren aan de hoge cultuur. Zo steunde minister De Backer Julien Schoenaerts' plan om een filmversie te maken van diens geprezen theatermonoloog *De apologie van Socrates*. Aangezien Schoenaerts hiertoe in maart 1976 een aanvraag indiende en hij reeds begin april naar Griekenland wilde vertrekken voor de voorbereidingen van het project, laste het kabinet in 1976 een spoedvergadering in om het advies van de filmcommissie in te winnen.²²¹ Hoewel de commissie deze ongebruikelijke gang van zaken bekritiseerde, was ook zij dit initiatief genegen omwille van de culturele waarde van het bronwerk. De film werd echter nooit gerealiseerd.

Samenhangend met de geuite waardering voor literaire werken gaf de filmcommissie ook stevast blijk van een hang naar "trouwheid" van de film ten opzichte van het bronwerk. Hoewel de commissie adaptatieprojecten geregeld bekritiseerde als "te literair" of te weinig getuigend van een "filmische visie",²²² wat op de erkenning van de mediumspecificiteit van film wijst, nam de tekstuele vergelijking met het bronwerk steeds een belangrijke plaats in. Soms werd de behandeling van een filmdossier zelfs uitgesteld indien niet alle commissieleden het betreffende literair werk gelezen hadden.²²³ De commissie gaf dan ook dikwijls uiting aan haar appreciatie wanneer zij vond dat een bepaalde transpositie naar een scenario trouw bleef aan het literair werk.²²⁴ Omgekeerd uitte zij dikwijls scherpe kritiek op afwijkingen tussen het bronwerk en de adaptatie. Bovendien mocht de commissie dan wel claimen eerder belang te hechten aan de geest dan aan de letter van het bronwerk,²²⁵ naast kritiek op de transpositie van de atmosfeer of de interpretatie van een bepaald thema had zij ook erg vaak commentaar op toevoegingen of schrappingen in de oorspronkelijke narratie.

De drang naar trouwheid van de commissie had vaak verregaande tekstuele consequenties voor de adaptatieprojecten. In het geval van het nooit gerealiseerde project *Spiegel der zielen*, naar een roman van Maria Jacques, uitte de commissie bijvoorbeeld haar bereidheid om het project positief te begeleiden, "op

²²¹ RAB, V14, CV, 26 maart 1976.

²²² De gebruikte citaten komen uit de adviezen rond de nooit gerealiseerde projecten op basis van Harry Mülisch' *Het zwarte licht* (1956) (RAB, V14, CV, 27 december 1968) en Jane Bowles' *Two serious ladies* (1943) (RAB, V14, CV, 2 december 1997), maar dergelijke bedenkingen vormen een constante in de adviesvorming over de jaren heen.

²²³ Dit was bijvoorbeeld het geval bij de bespreking van *Munk*, de nooit gerealiseerde verfilming van Fernand Auwera's *De koning van de bijen* (1965) (RAB, V14, CV, 26 april 1990).

²²⁴ Zie bv. het advies rond de adaptatie van Louis Paul Boons *Vergeten straat* (1947) (RAB, V14, CV, 20 februari 1992).

²²⁵ Zie bv. RAB, V14, CV, 5 april 1974.

voorwaarde dat de schrijfster zich ertoe verbindt de originele tijdsbepaling (cf. het boek) te volgen”.²²⁶ De commissie gaf regelmatig dergelijke voorwaardelijke steunadviezen met diverse tekstuele opmerkingen en suggesties die verband hielden met het bronwerk. De aanvragers herschreven vervolgens het scenario en deze procedure werd herhaald totdat de commissie zich uitsprak over een definitief positief of negatief advies. Dit toont aan hoe de impact van het filmbeleid veel verder ging dan louter het voorzien van een budget en dus ook verstrekkende tekstuele implicaties kon hebben.

6.3.4.2 Originele films: theorie versus praktijk

You need three things for a successful film: a good script, a good script and a good script.

- Alfred Hitchcock (in Pank & Savage, 2008, p. 201)²²⁷

Schijnbaar contrasterend met haar literaire attitude liet de filmcommissie, voornamelijk in de eerste filmbeleidsperiode tot aan het begin van de jaren 1980, regelmatig verstaan dat zij originele films prefereerde boven adaptaties. Deze voorkeur was gerelateerd aan het verlangen om de Vlaamse cinema artistiek te hernieuwen (zie 6.3.5) en de commissie zag hierbij een bijzondere rol weggelegd voor originele films. De commissie benadrukte dit bijvoorbeeld in de voorkeurslijst voor de toelageverdeling in 1973. Alle langspeelfilms op deze lijst waren gebaseerd op een origineel scenario, waarbij de commissie de volgende toelichting gaf:

“De voorkeurslijst wijst duidelijk op de bekommernis van de Commissie om een nieuwe impuls aan de Vlaamse film te geven door het zoeken naar originele scenario’s en naar ander en nieuw filmtalent. De Commissie gaf daarom prioriteit aan eigen werk en wil aldus resoluut nieuwe banen opgaan.”²²⁸

Tegelijkertijd werd de commissie net het tegenovergestelde verweten: namelijk dat zij een voorkeur zou hebben voor adaptaties. Dit was niet onlogisch, gezien de helft van de gesteunde films gedurende de eerste tien jaar van het Vlaamse filmbeleid adaptaties waren. De in het citaat geëxpliciteerde keuze voor vernieuwing geeft aan dat de commissie zich hiervan bewust was en dat zij op deze kritiek een antwoord trachtte te bieden. Diverse filmmakers argumenteerden echter nog steeds dat de voorliefde voor originele

²²⁶ RAB, V14, CV, 28 maart 1995.

²²⁷ Dit citaat wordt meestal aan Hitchcock toegeschreven, maar andere bronnen geven aan dat (ook) regisseur Billy Wilder of producent Louis B. Mayer het zouden geïntroduceerd of gebruikt hebben (Aping, 2008, p. 6).

²²⁸ RAB, V14, CV, 1 december 1972. Deze beleidsvisie stemt overigens mooi overeen met de in A.6.3.5 beschreven beleidsstrategie van het stimuleren van artfilms en het hieraan gelieerde geven van kansen aan nieuwe talenten.

films niet zo oprecht was als de commissie officieel liet uitschijnen. Zo verklaarden Paul Collet en Pierre Drouot (in Pede & Wauters, 1975) hun keuze om Maria Rosseels' *Dood van een non* (1961) te adapteren als volgt:

“Het moest snel gaan (want we waren toen full-time met *Louisa* bezig), dus zou het een boek worden, een boek met aanzien, waar iedereen het nodige krediet voor zou geven. Iedereen zei wel dat ze originele scenario's wilden, maar in de praktijk bleken de minister, de selectiecommissie e.d. veel geruster met de verfilming van een literair werk dat al kwalitatief erkend was.”

Uit de adviezen van de filmcommissie blijkt dat dit effectief vaak het geval was. Toen Frans Buyens in 1973 bijvoorbeeld twee projecten tegelijk indiende, liet de commissie het originele scenario (getiteld *Het verkeerde wonder*) links liggen en koos zij ervoor het (nooit gerealiseerde) adaptatieproject *Rechter, O Rechter* te ondersteunen omwille van de volgende reden: “Frans Buyens kan hier immers structureel stoelen op het boek van Albert Van Hoogenbemt.”²²⁹ De narratieve basis die een literair werk bood, leidde er inderdaad dikwijls toe dat de commissie vertrouwen schonk in de kwaliteiten van de toekomstige film. Volgens de logica van de commissie was het veilig om adaptaties realiseren, gezien deze reeds een getest verhaal hadden.

Een dergelijke pragmatische beleidsbenadering werd sterk in de hand gewerkt door het gepercipieerde gebrek aan degelijke originele scenario's, meteen de hoofdreden voor de discrepantie tussen de verkondigde beleidsvisie en de uiteindelijke beleidspraktijken wat betreft de ondersteuning van originele films dan wel adaptaties. Het scenarioaspect kwam doorheen de onderzoeksperiode consequent naar voren als de achillespees van de Vlaamse film (zie hierover ook Butstraen, 1975; De Poorter, 1986b; Temmerman, 1986a; Van De Perre, 1997; Van Liempt, 1983a). Er werden in de loop van de jaren 1970 en 1980 dan ook diverse initiatieven opgezet om de kwaliteit ervan te verbeteren, zoals het invoeren van scenariopremies, een jaarlijkse prijs voor het beste Nederlandstalige filmscenario, het aanmoedigen van samenwerkingen tussen een cineast en een auteur en de organisatie/ondersteuning van scenariocursussen en -opleidingen. Desalniettemin vond de commissie de om steun vragende originele scenario's nog steeds vaak ontoereikend, waarop zij haar toevlucht zocht tot adaptaties.

Een andere reden waarom de beleidsactoren voor adaptaties kozen, dienen we te zoeken binnen het cultureel-economische spanningsveld. Zowel de culturele lading als de reeds bestaande publieke bekendheid dat een literair werk met zich meedroeg, werkten het betoelagingsproces van adaptaties in de

²²⁹ RAB, V14, CV 9 november 1973.

hand. Zoals commissielid Frans Puttemans getuigt, koos de commissie dikwijls voor adaptaties “niet alleen omwille van de veronderstelde kwaliteit van het scenario, maar ook vanwege de naam die eraan verbonden is en het publieke bereik hierdoor”.²³⁰ Gerelateerd aan de algemene beleidsevoluties, kwam deze commerciële motivatie voornamelijk vanaf de jaren 1980 explicieter naar voren. In een internationale context stelt Naremore (2000a, p. 7) dat de motivaties van filmmakers om adaptaties te maken “move between the poles of crass commercialism and high-minded respect for literary works”. Dit bleek ook het geval voor het Vlaamse filmbeleid, waarbinnen het culturele imperatief steeds een belangrijke plaats bleef behouden. Dit kwam opnieuw de adaptaties ten voordele. Het ondersteunen van verfilmingen van literaire werken van een zekere status bleef doorheen de onderzoeksperiode gezien als een legitieme interpretatie van de commissie haar culturele opdracht. In de allereerste jaren van het filmbeleid werden literaire adaptaties daarenboven gebruikt als een strategie om de prille overheidssteun te legitimeren (zie 6.3.2). Verfilmingen van literaire werken dienden om de culturele respectabiliteit van de Vlaamse cinema te verhogen, net zoals het geval was in de eerste decennia van de internationale filmgeschiedenis met de Franse films van de Société Film d’Art of de Amerikaanse Shakespeare adaptaties van rond 1900 (Carou & de Pastre, 2008; Uricchio & Pearson, 1993).

6.3.4.3 De verfilming van het literair patrimonium

Bijzonder interessant in het kader van onze onderzoeksvraag zijn de geadapteerde werken die tot het Vlaamse literair patrimonium behoorden. Op die manier werd het publiek immers in contact gesteld met de literaire klassiekers uit de grootse, collectieve nationale cultuur. In de beginjaren van het Vlaamse filmsteunmechanisme kunnen we enkel wijzen op het hierboven besproken *Monsieur Hawarden* naar Filip De Pillecyn, maar in de jaren 1970 en 1980 volgden er diverse adaptaties naar schrijvers als Stijn Streuvels, Felix Timmermans en Hendrik Conscience. Vanaf de jaren 1990 werden er ondanks het stijgende totaal aantal gesteunde films slechts vier klassieke adaptaties gerealiseerd, twee naar Louis Paul Boon en twee naar Willem Elsschot. Het zijn voornamelijk de historische literaire adaptaties uit de jaren 1970 en 1980 die de aandacht trekken. Niet omdat er zoveel van waren, maar als meest prestigieuze producties wisten zij wel de grootste overheidstoelagen binnen te rijden en het meeste volk naar de bioscopen te lokken. Hierdoor ontstond de perceptie, die tot op vandaag doorleeft, dat de Vlaamse cinema in die periode gedomineerd werd door verfilmingen van de literaire canon.²³¹ Deze films speelden zich vaak af binnen een historische plattelandscenarie, met volkse personages. Binnen het Vlaamse populaire discours wordt er daarom soms wat denigrerend naar gerefereerd als “boerenfilms”. Centrale thema’s in

²³⁰ Frans Puttemans, interview met de auteur, Grimbergen, 25 januari 2013.

²³¹ Een vrij gelijkaardige groep films betreffen de Australische historische en vaak nostalgische films van de jaren 1970 en 1980, door Dermody en Jacka (1988, pp. 28-37) ook wel het “AFC (Australian Film Commission) genre” genoemd (zie ook Haltorf, 1996, pp. 820-821).

de historische adaptaties waren het contrast tussen stad en platteland en daarmee samenhangend tussen moderniteit en traditie. Dikwijls werd de nostalgische kijk op een plattelandsgemeenschap uit het verleden versterkt door de picturale beeldvoering. In het kader van dit proefschrift zijn deze historische adaptaties bijzonder relevant omwille van hun centrale plaats in het debat rond film en nationale identiteit.

Dergelijke historische adaptaties worden immers consequent in relatie gebracht met de representatie en constructie van een nationale cultuur, des te meer omdat ze naast het bestendigen van een literair patrimonium ook een “nationale geschiedenis” construeren (zie bv. Boa & Palfreyman, 2000; Chapman, 2005; Fowler & Helfield, 2006a; Higson, 2006; Vidal, 2012). In deze context worden ook de Vlaamse historische adaptaties vaak geïnterpreteerd in termen van culturele nationale identiteit. Dit komt mede door de specifieke keuze van bronwerken uit het Vlaamse literaire canon; plattelandsromans van schrijvers die vaak gelinkt waren aan de Vlaamse beweging. De hoge overheidstoelages voor deze films leidden vaak tot de redenering dat het Vlaamse filmbeleid bewust historische adaptaties steunde die moesten bijdragen tot de constructie van een Vlaamse nationale identiteit (De Poorter, 1975; Dhoest, 2004a, p. 143; Everaerts, 2000, p. 245; Mosley, 2001, p. 114; L. Wauters, 1984, pp. 24-31). Tegelijk blijken dergelijke veronderstellingen echter empirische fundering missen, waaraan het voorliggende onderzoek tracht te verhelpen.

Het mag duidelijk zijn dat de Vlaamse historische adaptaties uit de jaren 1970 en 1980 van centraal belang zijn binnen het kader van de ruimere onderzoeksvraag. Daarom werd besloten hier een aparte, diepgaande studie aan te wijden, die onder hoofdstuk 1 in dit proefschrift terug te vinden valt. Voor een grondige analyse van de relatie tussen het Vlaamse filmbeleid en de historische adaptaties verwijzen we dan ook naar deze casestudy, maar voor de verstaanbaarheid en volledigheid van dit hoofdstuk wensen we toch kort de belangrijkste bevindingen mee te geven. Zo blijkt de samenhang tussen historische adaptaties, het overheidsbeleid en Vlaams-ideologische motivaties een stuk genuanceerder te zijn dan vaak wordt aangenomen. Achter de betoelaging van historische adaptaties school telkens een complex beleidsproces, waaraan diverse actoren met veelal conflicterende agenda's deelnamen.

Opvallend is dat het Vlaams-ideologisch cultuurnationalisme van de filmcommissie tot begin de jaren 1980 vaak vergezeld ging van een kritische houding tegenover het romantische en folkloristische karakter van vele historische adaptaties. Een combinatie van verschillende factoren zorgde er echter voor dat diverse historische adaptaties toch met de grootste subsidies gingen lopen. Zo bleken de opeenvolgende ministers de kritische houding van de filmcommissie niet te onderschrijven. Daarnaast speelde het gelobby en de overtuigingskwaliteiten van bepaalde terugkerende producenten en filmmakers (in het

bijzonder Jan Van Raemdonck, Roland Verhavert en Hugo Claus) een belangrijke rol, net als de betrokkenheid van de BRT in bepaalde filmprojecten én in de filmcommissie. Ook het commercieel-economische argument dient steeds in rekening gehouden te worden; de meeste historische adaptaties slaagden er immers in tot een (vrij) groot publiek succes uit te groeien. In de jaren 1980 woog dit aspect nog zwaarder door. Via de Vlaamse herkenbaarheid van de historische adaptaties trachtte de filmcommissie zowel een breed publiek te bereiken als een culturele functie te vervullen. Deze bevorderende culturele instelling was sterk gelinkt aan meer expliciete Vlaams-ideologische motieven, waarbij de eerdere kritische positie tegenover het folkloristische aspect van de historische adaptaties grotendeels verdween.²³²

6.3.4.4 De constructie van een literair patrimonium

Net als in de jaren 1980 bleven de diverse beleidsactoren ook gedurende de jaren 1990 zeer positief staan tegenover adaptaties van het Vlaamse literair patrimonium. Dit bleek bijvoorbeeld uit de subsidieaanvraag van de intimistische film *Elias of het gevecht met de nachtegale* (1991, Klaas Rusticus), een minoritair Vlaamse coproductie met Nederland naar het gelijknamige boek uit 1936 van de Vlaamse schrijver Maurice Gilliams. Verwijzend naar haar culturele opdracht gaf de filmcommissie uiting aan haar “waardering voor de intentie van de indieners om het bekende en niet zelden geprezen literair werk van Maurice Gilliams te verfilmen”.²³³ Gesteund door het grote kritische en publieke succes van *Daens* (1992, Stijn Coninx), een adaptatie van Louis Paul Boons roman *Pieter Daens* uit 1971, toonde ook minister Weckx zich een groot voorstander van het verfilmen van de Vlaamse literatuurgeschiedenis.²³⁴ Naast het culturele en publiekslokkende aspect speelde ook het Vlaamse karakter van dergelijke filmprojecten een sterk bevorderende rol. Dit bewees bijvoorbeeld het project van Stijn Coninx rond het prototype van de Vlaamse volksheld, Tjil Uilenspiegel:

“De commissie stelt er prijs op vooraf haar waardering uit te spreken voor een initiatief dat ongetwijfeld kan bijdragen tot versterking van onze Vlaamse culturele eigenheid: de verfilming van het onvolprezen epos van Charles De Coster, waarvan graag wordt beweerd dat het voor de Lage

²³² Een uitzondering tussen de beleidsactoren vormde hierbij alweer minister Dewael, die kritiek uitte op de films met “een plattelandsverhaal, een beetje katholiek of uitgesproken Vlaams van toon,” die naar zijn gevoel een “voorbijgestreefde thematiek” hadden (De warme hand p. 116).

²³³ RAB, V14, CV, 4 juli 1990.

²³⁴ Hugo Weckx, interview met de auteur, Brussel, 7 oktober 2013. Zo besloot Weckx een productiepremie van 20 miljoen BEF te verlenen aan de televisieserie *Het verdriet van België*, naar de gelijknamige beroemde roman van Hugo Claus uit 1983. Nochtans was op dat moment nog het KB van 1964 in werking, dat het subsidiëren van televisieproducties formeel uitsloot, waardoor de filmcommissie zich eerder onbevoegd had verklaard (RAB, V14, CV, 24 oktober 1991; 15 oktober 1992).

Landen dezelfde betekenis zou hebben als de *Don Quichote* voor Spanje en de *Faust* voor Duitsland.”²³⁵

Ondanks de toegekende overheidssteun en de vergevorderde voorbereidingen werd dit project door productionele moeilijkheden nooit gerealiseerd.²³⁶ Daarnaast was er ook het feit dat er een stuk minder verfilmingen van het Vlaamse literaire canon vanuit de sector werden opgestart. Dit zorgde ervoor dat in de jaren 1990 tot 2002 (een periode waarin het totale aantal gesteunde films sterk steeg) slechts vier majoritair Vlaamse klassieke adaptaties uitkwamen: twee naar Louis Paul Boon, *Daens* en *Vergeten straat* (1999, Luc Pien), en twee naar Willem Elsschot, *Lijmen/Het been* (2000, Robbe De Hert) en *Villa des roses* (2002, Frank Van Passel).

In 2001 verfilmdde Hugo Claus *De verlossing*, maar deze film beschouwen we eerder als een adaptatie van een hedendaags literair werk (de gelijknamige roman uit 1996 en dito toneelstuk uit 1999). Claus zelf behoorde weliswaar op dat moment reeds tot de Vlaamse literaire canon. Het verfilmen van hedendaagse literaire werken was iets dat in de jaren 1990 opvallend vaak betracht werd. Voorheen waren er uiteraard ook enkele voorbeelden, zoals *Het afscheid* (1966, Roland Verhavert) naar Ivo Michiels’ boek uit 1957, *Golden Ophelia* (1974, Marcel Martin) naar Ward Ruyslincks boek uit 1966, *Kasper in de onderwereld* (1979, Jos Jacobs) naar Hubert Lampo’s boek uit 1969, of *Springen* (1986, Jean-Pierre De Decker) naar Fernand Auwera’s boek uit 1983. Naast het bestendigen van het bestaande patrimonium via de verfilming van literaire klassiekers hielp het adaptatiebeleid op die manier ook mee aan de constructie van een nieuw literair patrimonium. Opvallend hierbij is dat al deze hedendaagse adaptaties gebaseerd waren op werken van sterk door de kritiek gewaardeerde auteurs. Dit paste opnieuw binnen de “hogere” culturele bekommernissen en de literaire attitude die in het filmbeleid aanwezig waren.

Ter compensatie van het geringe aantal projecten die zich entten op een Vlaamse klassieker, steeg vanaf de jaren 1980 en voornamelijk in de jaren 1990 het aantal adaptatieprojecten naar een nieuwe generatie kritisch gewaardeerde en/of populaire Vlaamse auteurs, zoals Tom Lanoye, Hermans Brusselmans, Pieter Aspe of Jef Geeraerts.²³⁷ Zoals we bij de bespreking van historische versus hedendaags gesitueerde films

²³⁵ RAB, V14, CV, 28 maart 1990.

²³⁶ De filmcommissie stelde voor deze film bijna een kwart van haar jaarbudget voor 1991 ter beschikking (25 miljoen van de 104 miljoen BEF), maar drong er wel op aan dat Coninx het plan zou laten varen om naast een televisieserie twee bioscoopfilms te realiseren en zich zou beperken tot één film. Het project kwam echter moeilijk van de grond, ook toen eind 1993 producent Dirk Impens van Favourite Films (die eerder met Coninx *Daens* realiseerde) het project overnam van Jan Van Raemdonck (Kunst en Kino). Vervolgens sleepte het project minstens tot medio 1995 aan, maar tot een realisatie kwam het nooit.

²³⁷ Van Lanoye werd *Alles moet weg* (1996, Jan Verheyen) verfilmd, van Geeraerts *De zaak Alzheimer* (2003, Erik Van Looy), een project dat al van aan het begin van de jaren 1990 aansleepte. Nog naar Geeraerts werd in de jaren

zullen zien, kan deze evolutie geïnterpreteerd worden als een uiting van een veranderde, meer zelfzekere Vlaamse identiteit (zie 6.4.2). Bij de stijging van de adaptatieprojecten naar hedendaagse auteurs valt het wel op dat de filmcommissie een grote voorkeur vertoonde voor het steunen van adaptatieprojecten die gebaseerd waren op de cultureel meest vooraanstaande auteurs of werken. Behalve van Claus' *De verlossing* toonde de commissie zich bijvoorbeeld ook voorstander van projecten als *Alles moet weg* (1996, Jan Verheyen) naar Tom Lanoye, *Olivetti 82* (2000, Rudi Van Den Bossche) naar Eriek Verpale en *Falling* (2001, Hans Herbots) naar Anne Provoost. Van de hedendaagse adaptatieprojecten die zich baseerden op literaire werken die eerder behoorden tot de populaire cultuur, slaagde enkel *De zaak Alzheimer* (2003, Erik Van Looy), naar Jef Geeraerts' gelijknamige thriller uit 1985, erin een subsidie binnen te rijden.²³⁸ Toen het project in 1992 werd ingediend, stond de commissie hier nochtans weigerachtig tegenover en had zij liever een ander, meer cultureel respectabel werk van Geeraerts verfilmd gezien:

“[De commissie] betreurt de keuze van dit boek van Jef Geeraerts, acht het een onzalig idee juist *De zaak Alzheimer* te willen verfilmen (...) en is ten slotte van oordeel het geheel bij voorbaat te moeten beschouwen als een mislukte thriller, waarin de investering van geld en energie weinig zin heeft.”²³⁹

Toen enkele jaren later een volledig herwerkte versie van het scenario voorlag, schoof de commissie haar initiële bezwaren evenwel opzij en oordeelde zij dat dit project kon uitgroeien tot een sterke thrillerfilm.²⁴⁰ De populaire cultuur vond met andere woorden een ingang in het adaptatiebeleid, maar het mag duidelijk zijn dat de idee van het promoten en stimuleren van een hoge cultuur nog steeds dominant was in het Vlaamse filmbeleid.

1980 het langspeelfilmproject *Diamant* door Erik Van Looy opgestart, dat in 1997 uiteindelijk zou uitgroeien tot een tv-serie in een regie van Jean-Pierre De Decker. Naar Brusselmans werden er bij de filmcommissie vier adaptatieprojecten in diverse stadia van ontwikkeling ingediend: *Ex-drummer* en *Het mooie kotsende meisje* door Jan Bucquoy (in 2007 werd *Ex-drummer* uiteindelijk verfilmd door Koen Mortier), *De terugkeer van Bonanza* door Toon Loenders en *Viva Belgica* door Christophe Dirickx. Geen van deze projecten kenden een goede afloop, net zomin als de Aspe-adaptaties *Het vierkant van de wraak* van Paul Pourveur en *Pandora*, een project door Aspe zelf geïnitieerd.

²³⁸ Ook een andere film van Erik Van Looy, *Shades* (1999), zou hier eventueel bij gerekend kunnen worden. *Shades* was immers gebaseerd op Guy Lee Thys' filmproject *De moordenaar met de donkere bril*. Toen dit project er niet in slaagde overheidssteun te krijgen, vormde Thys het scenario in 1994 om tot een gelijknamige cinéroman.

²³⁹ RAB, V14, CV, 19 maart 1992.

²⁴⁰ RAB, V14, CV, 24 januari 1995. In 2003 lokte deze verfilming meer dan 750.000 bioscoopbezoekers in België en kende hij ook kritische bijval als een professionele, op Hollywoodiaanse leest geschoeide Vlaamse genrefilm.

6.3.5 Kinder- en jeugdfilms

De dominant culturele instelling van de filmbeleidsactoren tot aan het begin van de jaren 1980 hing nauw samen met een verlicht opvoedingsideaal waarbij het filmmedium als een instrument gold om de ontwikkeling van het Vlaamse volk te stimuleren (zie 5.2.4). De Vlaamse cinema had dus een opvoedende functie en verantwoordelijkheid. Hoewel in de loop der jaren minder paternalistisch, bleef het cultureel-educatief imperatief doorheen de volledige onderzoeksperiode in het filmbeleid aanwezig. Zoals we zagen, zat dit verweven in de positieve beleidsattitude tegenover films die rechtstreeks aansloten bij vormen van hoge cultuur en de Vlaamse literatuur, opdat het Vlaamse publiek hiermee zou kunnen kennismaken. De meest directe nadruk op de cultureel-educatieve waarde van films vinden we echter terug in het kinder- en jeugdfilmbeleid. Men wilde de jeugd, als toekomstig volwassen publiek voor de Vlaamse cinema, immers bereiken met eigen, cultureel verantwoorde producties.

6.3.5.1 Stimulerend beleid versus geringe sectoractiviteit

Vlaanderen kent een zeer beperkte traditie inzake kinder- en jeugdfilmproducties (hierna: jeugdfilms).²⁴¹ Tot 1964 tellen we zeven Vlaamse langspeelfilms die gericht waren op kinderen of jongeren, allen amateurprojecten met een zeer beperkte distributie. Men zou verwachten dat de komst van het cultureel-educatief geïnspireerde Vlaamse filmsteunmechanisme voor een opleving van het genre zou zorgen, maar niets was minder waar. Uit Tabel 11 blijkt immers dat er vanaf 1964 tot eind de jaren 1990 slechts acht Vlaamse jeugdfilms verschenen. Bovendien is deze categorie dan nog ruim gedefinieerd en was het low-budget project *De magische steen* (1988, Dirk Geens) een halflange film en de niet-gesubsidieerde Jommeke-verfilming *De schat van de zeerover* (1968, Jef Nys) een amateurproject. Het geringe aantal cases maakt het dan ook erg moeilijk om gegronde uitspraken te doen over de meer diepgaande filminhoudelijke aspecten van het jeugdfilmbeleid. We kunnen wel voorzichtig opmerken dat de cultureel-educatieve motivaties zich vertaalden in opvoedkundige bekommernissen zoals het gebruik van standaardtaal (zie 6.2.2) en het weergeven van een “juiste” moraal, zonder dat dit evenwel te belerend zou worden.²⁴² Wat we wel met zekerheid kunnen stellen is dat ondanks de weinige realisaties de diverse beleidsactoren er gedurende de volledige onderzoeksperiode een onafgebroken positieve attitude tegenover jeugdfilmproducties op nahielden.

²⁴¹ Bij het spreken over kinder- en jeugdfilms moeten we steeds de moeilijke afbakening van dit soort films in het achterhoofd houden (zie hieromtrent Wojcik-Andrews, 2000, pp. 1-22). Algemeen hanteert men als definitie meestal “films gericht op kinderen en/of jongeren”. Naast het probleem van de precieze leeftijdsafbakening zorgt dit ook voor begripsverwarring met films die eerder als “familiefilms” gelabeld kunnen worden. De begripsafbakening wordt verder geïmpliciteerd doordat er soms films zijn die initieel niet als jeugdfilms zijn geconcipieerd, maar a posteriori, bv. door filmfestivals, als dusdanig worden gelabeld.

²⁴² Zie bv. RAB, V14, CV, 27 december 1968; 7 juni 1989; 10 april 1991.

Release	Film	Regisseur	Productie- steun (BEF)
1968	<i>De schat van de zeerover</i>	Jef Nys	-
1973	<i>Wondershop</i>	Frans Buyens & Guido Staes	4.000.000
1980	<i>De Witte van Sichem</i>	Robbe De Hert	14.225.016
1988	<i>De magische steen</i>	Dirk Geens	500.000
1989	<i>Blueberry hill</i>	Robbe De Hert	16.200.000
1992	<i>Vinaya</i>	Peter Van Kraaij & Josse De Pauw	16.175.105
1994	<i>Tango tango</i>	Frans Buyens	16.175.000
1995	<i>Brylcream boulevard</i>	Robbe De Hert	20.000.000
1999	<i>De bal</i>	Dany Deprez	22.500.000
1999	<i>Man van staal</i>	Vincent Bal	18.300.000
1999	<i>Blinker</i>	Filip Van Neyghem	24.500.000
1999	<i>Plop: de kabouterschat</i>	Bart Van Leemputten	-**
2000	<i>Olivetti 82</i>	Rudi Van Den Bossche	18.500.000
2000	<i>Misstoestanden</i>	Renaat Coppens	18.000.000
2000	<i>Plop in de wolken</i>	Bart Van Leemputten	13.750.000
2000	<i>Blinker en het bagbagjuweel</i>	Filip Van Neyghem	22.625.000
2001	<i>Falling</i>	Hans Herbots	21.500.000
2002	<i>Science fiction</i>	Dany Deprez	22.000.000

Tabel 11: Majoritair Vlaamse kinder- en jeugdfilms* (1964-2002)

* De aangehaalde problematiek van de moeilijke definitie van een kinder- en jeugdfilm indachtig, hebben wij in deze studie voor een ruime benadering gekozen. Dit brengt met zich mee dat een aantal films (zoals de drie films van Robbe De Hert) niet exclusief op de jeugd gericht waren.

** Net zoals de andere films vanaf 1994 kon deze film wel van de premie op basis van de bruto-zaalontvangsten genieten.

Zo goed als iedere commissiebespreking van een steunaanvraag voor een jeugdfilm startte immers met de intentieverklaring dat “de productie van jeugdfilms moet gestimuleerd worden”, zoals het klonk bij de eerste gesubsidieerde kinderfilm *Wondershop* (1973, Frans Buyens & Guido Staes).²⁴³ Het productieproces van *Wondershop* kende een zeer moeizaam verloop, wat zich ook liet voelen in het uiteindelijke filmresultaat, dat nooit in het reguliere Belgische bioscoopcircuit in roulatie kwam. De filmcommissie beschouwde haar eerste ervaring met een kinderfilm dan ook als een “volkomen mislukking”,²⁴⁴ maar behield desondanks haar positief engagement tegenover het genre.²⁴⁵ Soms was zelfs het feit dat het een jeugdfilm betrof reeds voldoende om een positief advies te krijgen voor een

²⁴³ RAB, V14, CV, 6 mei 1971. Dit project toonde overigens aan dat de bezorgdheid voor jeugdfilms ook gedeeld werd door minister van Mechelen: hoewel Guido Staes enkel een positief commissieadvies had gekregen voor een kortfilm, besliste van Mechelen *Wondershop* een toelage van 4 miljoen BEF toe te kennen (zie ook Raeymaekers, 2005, pp. 101-102).

²⁴⁴ RAB, V14, CV, 19 oktober 1973.

²⁴⁵ Voor enkele manifeste voorbeelden, zie RAB, V14, CV, 7 december 1973; 17 oktober 1975; 24 november 1978; 6 maart 1987; 17 juli 1987; 10 juli 1991; 18 februari 1993; 3 juli 1997.

scenariopremie.²⁴⁶ Het is opvallend hoe consequent de filmcommissie in de jaren 1970, 1980 en 1990 beklemtoonde dat zij prioriteit wilde verlenen aan het stimuleren van een Vlaamse jeugdfilmproductie, terwijl dit nauwelijks leidde tot gerealiseerde projecten. In 1991 verwoordde de filmcommissie onder voorzitterschap van Jo Daems, die een groot supporter van jeugdfilms was, het als volgt:

“Het behoort tot de traditie van de commissie dat projecten inzake jeugdfilms haar zeer ter harte gaan; omdat het hier een genre betreft dat in Vlaanderen in de verdrukking is geraakt en meer dan ooit recht heeft op aanmoediging en steun.”²⁴⁷

De reden dat de positieve discriminatie van jeugdfilms niet verzilverd werd, dienen we te zoeken aan de productiekant. Er kwamen nu eenmaal erg weinig subsidieaanvragen voor jeugdfilms binnen,²⁴⁸ en vaak waren dit nog eens amateurinitiatieven waarbij de commissie zich verplicht zag ze af te wijzen. Aan de andere kant deden er zich aan de beleidszijde ook een aantal onbenutte opportuniteiten voor om een meer slagkrachtig jeugdfilmbeleid te voeren. Zo stelde minister De Backer in 1978 voor om een kinder- en jeugdfilmsectie als onderafdeling van de filmcommissie op te richten, maar de commissie was hier niet voor te vinden.²⁴⁹ Zij opteerde ervoor de kinderfilm “onder haar bevoegdheid te houden en de projecten terzake in alle objectiviteit zelf te blijven beoordelen”.²⁵⁰ De belangrijkste reden dat de commissie ondanks haar positieve ingesteldheid tegenover de jeugdfilm niet wenste te kiezen voor een apart jeugdfilmbeleid was wellicht de algemene probleemsituatie van de Vlaamse film als geheel. Op aansturen van de sector zelf ging de eerste prioriteit dan ook uit naar het stimuleren van de langspeelfilmproductie, alle andere genres bleven hieraan ondergeschikt.²⁵¹

²⁴⁶ Dit was bv. het geval voor de nooit gerealiseerde projecten *Diane van de dierenwinkel* van Jan Dockx (RAB, V14, CV, 7 november 1990) en *Het ontbrekende woord* van Michel Smets (RAB, V14, CV, 13 mei 1992), evenals voor *De bal* (1999, Dany Deprez) (RAB, V14, CV, 9 april 1993).

²⁴⁷ RAB, V14, CV, 10 april 1991.

²⁴⁸ We tellen 30 aanvragen in de periode 1964-2002, waarbij we ook scenariotoelagen in rekening brachten en opnieuw de ruime definitie werd aangehouden.

²⁴⁹ Ook andere initiatieven die in de buurt van een apart jeugdfilmbeleid kwamen, werden afgeblokt. Zo vroeg Myriam Michielsen, toenmalig voorzitter J-Films vzw, om de prijs voor het beste Nederlandstalige filmscenario van 1979 voor te behouden voor een kinderfilm. De commissie wees dit voorstel af, aangezien zij ervoor vreesde dat “de kwaliteit van het aangeboden daaronder fel zou leiden” (RAB, V14, CV, 30 maart 1979). Later dat jaar volgde nogmaals een negatief commissieadvies rond een aparte jeugdfilmpolitiek (RAB, V14, CV, 7 december 1979).

²⁵⁰ RAB, V14, CV, 15 december 1978. In feite was niet de filmcommissie bevoegd voor adviesvorming rond dergelijke zaken, maar de op dat moment niet meer functionerende Hoge Raad.

²⁵¹ De rationale dat een apart jeugdfilmbeleid ten koste zou gaan van de reguliere langspeelfilm loopt door tot op vandaag met het VAF. Terwijl eerste en tweede langspeelfilms, documentaires, experimentele films, animatiefilms, televisieseries, en zelfs games een aparte subsidielijng gekregen hebben, blijft de jeugdfilm verspreid over de diverse categorieën (zie ook Willems, 2014). In de zomer van 2014 werd echter voor het eerst een aparte scenario-oproep voor jeugdfilms gelanceerd vanuit het VAF.

6.3.5.2 Commercialisering

Uit Tabel 11 blijkt dat er vanaf 1999 wel een opleving in de Vlaamse jeugdfilmproductie was, met maar liefst tien gerealiseerde jeugdfilms in vier jaar tijd. Hiermee zag de filmcommissie eindelijk enig resultaat van haar in de jaren 1990 nog opgedreven inspanningen rond de jeugdfilm. Bovendien kenden de twee *Blinker*-films, naar de populaire jeugdboeken van Marc De Bel, met elk ongeveer 130.000 bioscoopbezoekers, een vrij groot publiek succes. Dit gold nog sterker voor de twee spin-off-films van het kindertelevisieprogramma *Kabouter Plop*,²⁵² waardoor het televisie- en entertainmentbedrijf Studio 100 (meestal in samenwerking met Kinopolis) in de jaren 2000 haar filmactiviteiten intensifieerde.²⁵³ Net zoals de eerste *Plop*-film uit 1999 werden de 19 Studio 100-kinderfilms uit de jaren 2003 tot 2012 evenwel allen gerealiseerd zonder gebruik te maken van het selectieve filmsteunmechanisme. Deze films hadden dan ook een relatief lage kostprijs en bleken (anders dan bij andere Vlaamse filmproducties) een gering financieel risico in te houden. De Studio 100-films waren in de eerste plaats commerciële producten die deel uitmaakten van een ruimere entertainmentindustrie gericht op een zeer jeugdig, maar tegelijk zeer lucratief publiek.

Dit was ook de reden waarom de filmcommissie, ondanks haar principiële positieve vooringenomenheid tegenover jeugdfilms, zich ten eerste negatief uitliet over het verlenen van overheidssteun aan deze producties. De Studio 100-films pasten niet in de cultureel-educatieve visie op het te voeren jeugdfilmbeleid. Dit werd onmiddellijk duidelijk toen de eerste *Plop*-film, *Plop: de kabouterschat* (1999, Bart Van Leemputten), uitsluitend een premie op basis van de bruto-zaalontvangsten aanvroeg.²⁵⁴ In de regel was dit een steun die men automatisch toekende wanneer de vereiste documenten werden voorgelegd, maar vanwege het commerciële karakter van deze productie besliste de filmcommissie de

²⁵² *Plop: de kabouterschat* (1999, Bart Van Leemputten) behaalde 240.000 bioscoopbezoekers, *Plop in de wolken* (2000, Bart Van Leemputten) haalde er 155.000. Bovendien waren deze films ook een commercieel succes in Nederland. De andere jeugdfilms uit de jaren 1999-2002 waren een stuk minder succesvol, zij bleven allen onder de 20.000 bezoekers.

²⁵³ In de periode 2003-2012 verschenen er 28 majoritair Vlaamse jeugdfilms, wat in de lijn lijkt te liggen van de positieve tendens in de jaren 1999-2002. Dit beeld verandert echter enigszins wanneer men in rekening brengt dat 19 van die 28 films Studio 100-producties waren (met naast de *Plop*-films ook films rond de kindermuziekgroep *K3* en de kindertelevisiefenomenen *Piet Piraat*, *Het huis Anubis*, *Samson & Gert* en *Mega Mindy*). Van een uitgebreide, kwalitatieve en diverse jeugdfilmproductie is in Vlaanderen dus nog steeds geen sprake.

²⁵⁴ Hiermee was *Plop: de kabouterschat* de eerste productie die sinds het ontstaan van het fonds Film in Vlaanderen enkel een detaxatiepremie aanvroeg bij de filmcommissie, en geen productiepremie. Dit was oorspronkelijk wel het plan van Studio 100, maar zij stapte hiervan af omwille van de slechte timing. Medezaakvoerder Hans Bourlon verklaarde hieromtrent in *De Standaard* (Butstraen, 2000b, p. 15): “Als we hadden gewacht op de adviezen van de commissie, dan zou onze *Kabouterschat* nooit met Pasen in de bioscopen zijn geraakt.”

steun slechts in beperkte mate te verlenen.²⁵⁵ Voor andere commercieel opgevatte producties was een dergelijke regeling nog nooit getroffen, waardoor de producenten vonden dat ook zij recht hadden op de volledige detaxatiepremie. Binnen de filmcommissie heerste hier sterke onenigheid over, maar uiteindelijk gaf zij toe aan het gelijkheidsprincipe.²⁵⁶ Toen enkele maanden later de volgende *Plop*-film, *Plop in de wolken* (2000, Bart Van Leemputten), naast een premie op basis van de bruto-zaalontvangsten ook productiesteun aanvroeg, was de commissie echter onverbiddelijk in haar standpunt: voor een productiepremie kwamen de commerciële Studio 100-films niet in aanmerking.²⁵⁷ Minister Van Mechelen oordeelde hier evenwel anders over. Na gelobby vanwege Studio 100 en in lijn met zijn economische visie op het filmbeleid (zie 5.4.4) zag Van Mechelen de Vlaamse Gemeenschap immers als een volwaardige productiepartner die ook mee kon genieten van het commerciële succes van de film.²⁵⁸ In de laatste jaren van onze onderzoeksperiode was er dus een zekere dissonantie tussen de minister en de filmcommissie, maar algemeen kunnen we besluiten dat het Vlaamse filmbeleid het jeugdfilmgegeven steeds zeer belangrijk achtte, in de eerste plaats vanuit een cultureel-educatieve motivatie. Voornamelijk door een gebrek aan initiatieven vanuit de sector leidde deze positieve instelling echter niet tot een significante jeugdfilmproductie.

6.3.6 Besluit

Ondanks het feit dat het culturele aspect initieel sterk domineerde, waren publieksgerichte en commercieel-economische drijfveren al vanaf de inwerkingtreding van het Vlaamse filmsteunmechanisme aanwezig. Hieraan lagen twee met elkaar verweven motivaties ten grondslag: enerzijds wilde men via het besteden van gemeenschapsgeld een zo groot mogelijk Vlaams publiek bereiken, anderzijds wilde men vanuit een economisch standpunt een sterkere Vlaamse filmnijverheid uitbouwen. Vanaf de jaren 1980 kreeg het commercieel-economische imperatief een groter gewicht in het filmbeleid, wat zich bijvoorbeeld uitte in het steunen van populaire komedies. Men hield dus meer rekening met het publiek, waardoor het vroegere verweer tegen populaire cultuur afzwakte. Dit wijst op een verminderde nadruk op een van bovenaf geconstrueerde nationale identiteit, wat echter niet wegneemt dat ook deze films een gemeenschappelijk cultuurgevoel kunnen creëren. Daarnaast kende de

²⁵⁵ De commissie adviseerde zoals gewoonlijk een premie van 25% van de bruto-zaalontvangsten, maar met een maximum van 5 miljoen BEF, terwijl het maximum normaal gezien de eigen inbreng van de producent was (RAB, V14, CV, 24 november 1998; 1 juni 1999).

²⁵⁶ RAB, V14, CV, 28 september 1999; 26 oktober 1999.

²⁵⁷ RAB, V14, CV, 25 januari 2000; 29 februari 2000. Wel werd er nu zonder problemen een maximale premie op basis van de bruto-zaalontvangsten toegekend.

²⁵⁸ Studio 100 had o.a. een persconferentie ingelast waarop zij ermee dreigde geen *Plop*-films meer te maken als de Vlaamse Gemeenschap geen subsidies zou voorzien (Eetezonne, 2000). Begin 2002 deed zich een gelijkaardig geval voor toen minister Anciaux beloofde de geplande eerste K3-film *De wereld van K3* subsidies te verlenen ondanks een negatief commissieadvies (zie ook Vanwoensel, 2002). Niet veel later werd het project door Studio 100 echter opgeschort (Archief Vlaams Parlement, Zitting 2001-2002, nr. 120, Handelingen 7 februari 2002, pp. 8-17).

commercialisering van het filmbeleid ook haar grenzen, voornamelijk op het vlak van films die actie, geweld of seks als een commercieel lokmiddel gebruikten. Ook met het steunen van ontspanningsfilms die volgens de beleidsactoren slechts een geringe culturele meerwaarde boden, had men het moeilijk. Door de groeiende markteconomische logica binnen de Vlaamse audiovisuele sector was men echter gedwongen hier tot op een zeker niveau in mee te gaan. Bovendien paste dit in het marktgerichte discours van de bevoegde ministers Van Rompuy en Van Mechelen, waar de filmcommissie zich deels in schikte.

Tegelijk bleef de meer cultureel geïnspireerde benadering, die tot aan het begin van de jaren 1980 dominant was, steeds een centrale plaats behouden in het filmbeleid. Naast een algemeen kwaliteitsstreven uitte zich dit op verschillende manieren. Een vooraanstaande beleidsstrategie op dit vlak was het ondersteunen van artfilms of auteursfilms. De artistieke eigenheid van deze films onderscheidde hen immers van de internationale (Hollywood)producties in de bioscopen en droeg aldus bij aan een eigen, artistiek gemotiveerd Vlaams karakter van de gesteunde Vlaamse cinema. Bovendien wilde men op die manier ook een nieuwe vorm van hoge cultuur creëren, wat past binnen de constructie van een Vlaamse nationale identiteit. Ook tegenover films die bestaande hoge cultuuruitingen behandelden, valt de continu positieve instelling van de beleidsactoren op. Maar in tegenstelling tot het documentairebeleid, kon dit in het langspeelfilmbeleid slechts in beperkte mate tot uiting komen vanwege het geringe aantal vanuit de sector opgestarte initiatieven op dit vlak.

Wat wel vaak voorkwam, waren films gebaseerd op literaire werken. Ondanks een zeker voorbehoud tot aan het begin van de jaren 1980 omdat men de film als een autonome cultuurvorm wilde promoten, werd het betoelagingsproces voor deze films doorheen de volledige onderzoeksperiode bevorderd door een combinatie van pragmatische (het gebrek aan goede scenario's), commerciële (de publieke bekendheid van romans) en culturele (de literaire attitude van de beleidsactoren en de hieraan gelieerde verspreiding van de Vlaamse literatuur) factoren. Bovendien waren tot in de jaren 1980 heel wat van de adaptaties gebaseerd op de Vlaamse literaire canon, die daarbij ook nog eens vaak de Vlaamse volkscultuur in beeld brachten. Nochtans stond de filmcommissie tot aan het begin van de jaren 1980 erg kritisch tegenover het vaak folkloristische en nostalgische karakter van de films. Andere factoren, zoals de invloed van producenten, de BRT en de bevoegde ministers, zorgden er echter voor dat het Vlaamse filmbeleid deze films toch steunde (zie ook hoofdstukken zeven en acht). Ook nadien bleef het filmbeleid adaptaties van literaire klassiekers gunstig gezind. De culturele benadering van het filmbeleid paste met andere woorden binnen de constructie van een Vlaamse identiteit.

Tegelijk vallen er op dit vlak enkele evoluties te ontwaren, die grotendeels door de sector werden gedirigeerd. Ondanks de begunstigende beleidsinstelling werden er in de loop van de jaren 1980 en voornamelijk in de jaren 1990 namelijk steeds minder projecten naar Vlaamse literaire klassiekers geconcipieerd. In de jaren 1980 waren er daarentegen meer adaptaties naar niet-Vlaamse bronwerken, wat op een ruimer maatschappelijk vlak correspondeerde met de opkomende globalisering en de verzwakking van een nationale identiteit. In de jaren 1990 greep men echter opnieuw hoofdzakelijk naar Vlaamse werken terug, wat dan weer kan gelinkt worden met de herbevestiging van een nationale identiteit die de globalisering eveneens met zich meebrengt. Ook ontstonden er een stuk meer adaptatieprojecten naar hedendaagse bronwerken. Hoewel het filmbeleid hierbij nog steeds een voorkeur toonde voor de meest cultureel respectabele projecten, begon onder invloed van de eerder vermelde commercialiseringstendens ook de populaire cultuur enige ingang te vinden.

Voor het cultureel-educatief geïnspireerde kinder- en jeugdfilmbeleid onderscheiden we een gelijkaardige evolutie: terwijl het filmbeleid steeds positief stond tegenover cultureel geïnspireerde kinder- en jeugdfilms, kwam er vanuit de sector erg weinig initiatief op dit vlak. Toen aan het einde van de jaren 1990 een commercieel gemotiveerde opleving van de Vlaamse kinder- en jeugdfilm ontstond, ging het filmbeleid hier – evenwel schoorvoetend – gedeeltelijk in mee. Deze evoluties van cultureel respectabele films naar (ook) meer populaire films en van klassieke adaptaties naar meer hedendaagse adaptaties, kunnen we interpreteren als een uiting van een gegroeid Vlaams zelfvertrouwen, wat samenhangt met de gevorderde Vlaamse emancipatie. De van bovenaf opgelegde constructie van een Vlaamse identiteit zoals dit voorheen gebeurde, zwakte hierdoor af. Tegelijk dient opnieuw benadrukt dat ook de meer populaire en hedendaagse filmproductie een (vaak meer impliciete) rol kan blijven spelen in de constructie of bevestiging van een Vlaamse, ditmaal meer zelfbewuste en zelfzekere, identiteit.

6.4 Heden en verleden in de Vlaamse cinema

In de vorige paragraaf wezen we erop dat het prominente culturele aspect in het filmbeleid vergezeld ging van een opvoedkundig imperatief waarbij het filmmedium instrumenteel werd ingezet voor de ontwikkeling van de Vlaamse kijkers. Binnen deze visie had de gesubsidieerde Vlaamse cinema naast een cultureel-educatieve ook een ruimere maatschappelijke functie en verantwoordelijkheid. Dit doet de vraag rijzen naar hoe het filmbeleid zich verhiel tegenover films die actuele, maatschappelijke thema's behandelden en hoe we dit kunnen linken aan de constructie van een Vlaamse identiteit. Naast de vraag naar de verbeelding van de hedendaagse Vlaamse samenleving, is ook de vraag naar de relatie tussen het filmbeleid en de verbeelding van de Vlaamse maatschappij in het verleden pertinent binnen dit

proefschrift. De positieve instelling tegenover films die betrekking hadden op de Vlaamse hoge cultuur en literatuur werd mede gemotiveerd doordat het Vlaamse publiek hier kennis mee zou kunnen maken. Hieruit vloeit de vraag voort of dit ook het geval was voor films die de Vlaamse geschiedenis behandelden. Een gedeelde geschiedenis neemt immers zowel binnen de natievormingsidee als binnen discussies over de relatie tussen films en het nationale vraagstuk een vooraanstaande plaats in. In het kader van de centrale onderzoeksvraag naar de rol van het Vlaamse filmbeleid in het stimuleren van een Vlaamse identiteit is het dan ook bijzonder relevant om de relatie tussen het filmbeleid en historische films van naderbij te bekijken.

6.4.1 Actuele en sociaal-kritische thema's

6.4.1.1 Van bevordering tot censuur

Eerder zagen we dat de beleidsactoren een voorkeur hadden voor films die op artistiek vlak een zekere eigenheid vertoonden (zie 6.3.5). Hierdoor wilde men immers het onderscheid maken met de dominante internationale producties en zo het eigen Vlaamse karakter van de Vlaamse cinema benadrukken. Vanuit een gelijkaardige visie hadden de beleidsactoren ook een voorkeur voor films die relevante onderwerpen uit de hedendaagse Vlaamse samenleving behandelden en daardoor onmiddellijk een eigen, onderscheidend Vlaams karakter impliceerden. De notie van de herkenbaarheid van de Vlaamse cinema stond hierbij opnieuw centraal, wat in deze context werd gelinkt aan de actuele maatschappelijke relevantie van de films. Zo gaf commissievoorzitter Frits Danckaert (1986, p. 28) aan dat het doel van een “door de overheid gestimuleerde filmpolitiek is (...) om in filmvorm ons leef- en denkklimaat tot uitdrukking te brengen”. Hierbij aansluitend stelde commissielid Ivo Nelissen (1979, p. 6) dat het ondersteunen van de Vlaamse filmproductie in functie diende te staan van de opvoeding en bewustmaking van het Vlaamse publiek, waarbij hij het belang onderstreepte van bespiegelingen over “de morele, de politieke, de ideologische en de maatschappelijke konstellatie die rondom ons heerst”.

Vanuit de overtuiging dat films een maatschappelijke functie en verantwoordelijkheid hadden, stond de filmcommissie dus zeer positief tegenover films die over het eigen Vlaamse milieu reflecteerden. Bij sommige van de projecten met een actueel-maatschappelijk thema, was er ook een ethisch of moreel aspect verbonden aan deze positieve instelling. Zo nam de commissie ondanks diverse scenariotechnische bezwaren toch een positieve houding aan tegenover het nooit gerealiseerde project *Onparen* van J.F. Slegers omdat zij geloofde dat “het begrip voor het leed van de homoseksuelen kan bevorderd worden door een speelfilm”.²⁵⁹ Na verschillende herwerkingen van het scenario moest de commissie echter besluiten

²⁵⁹ RAB, V14, CV, 3 november 1972.

dat het project “geenszins bijdraagt tot een grotere tolerantie van de publieke opinie tegenover het probleem van de homofilie, waarschijnlijk zelfs het tegendeel”.²⁶⁰ Hiermee komt duidelijk het geloof in de potentiële maatschappelijke impact van films naar boven, evenals de morele verantwoordelijkheid die het overheidsbeleid hierbij had.

De stimulerende attitude om via het filmbeleid bij te dragen aan het maatschappelijke debat kwam bijvoorbeeld sterk tot uiting bij Frans Buyens’ geëngageerde filmprojecten over problematieken als het sociaal engagement (*Ieder van ons*, 1971),²⁶¹ de verloedering van het milieu (*Waar de vogeltjes hoesten*, 1974)²⁶² of de werkloosheid (*Tijd om gelukkig te zijn*, 1982).²⁶³ Deze positieve instelling gold ook voor een eerder langspeelfilmproject dat Buyens bij de filmcommissie had ingediend: het nooit gerealiseerde *Top-hit girl*. Deze film zou handelen over een jonge Franstalige Brusselaar die besluit doorheen Vlaanderen te trekken om, zoals de synopsis aangeeft, “aan den lijve [te] ervaren hoe het een francophoon ten noorden van Brussel vergaat”.²⁶⁴ Buyens noemde dit een film “over het Vlaams-Waals probleem”²⁶⁵ waarin de Belgische taalkwestie centraal stond: Leuven Vlaams kwam immers aan bod, en in de dialogen vonden verschillende expliciete discussies plaats over de communautaire problematiek. De filmcommissie gaf groen licht voor het toekennen van een scenariopremie, omdat zij de mogelijkheid zag “tot een goede prent, mits een speelse behandeling van de Belgische communautaire problemen en de implicaties ervan”.²⁶⁶ Na indiening van het scenario gaf de commissie uiting aan haar bedenkingen over “het kritische van de inhoud” van de film, maar het project voldeed ruimschoots aan haar verwachtingen betreffende “de kosmopolitische en humoristische visie op de kommunautaire problemen”.²⁶⁷ De commissie gaf dan ook zonder problemen een positief advies gaf de gevraagde productiesteun.

Buyens bracht alles in gereedheid voor de productie, maar dit was zonder minister van Mechelen gerekend. Voor de eerste keer sinds het ontstaan van de filmcommissie besliste de minister immers een

²⁶⁰ RAB, V14, CV, 14 september 1973.

²⁶¹ RAB, V14, CV, 11 maart 1971.

²⁶² RAB, V14, CV, 8 juni 1973. Doordat hij steun kreeg van de ASLK, besloot Frans Buyens zijn film echter te voltooien zonder de ministeriële handtekening onder het positieve commissieadvies af te wachten, waardoor hij begin 1974 de afgewerkte film opnieuw voorstelde aan de filmcommissie, met het oog op het bekomen van een postproductiepremie. Na visie van de film was de commissie echter ontgoocheld over de filmische uitwerking van het beloftevolle project (RAB, V14, CV, 8 februari 1974). Ook de ASLK bleek niet overtuigd van het resultaat: de bank schortte na dit experiment haar filmsponsoringsactiviteiten op tot in de jaren 1980.

²⁶³ RAB, V14, CV, 16 oktober 1981.

²⁶⁴ AMSAB-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 1064, dossier *Top-hit girl*, Synopsis opgestuurd aan de Filmdienst bij het ministerie van Nederlandse Cultuur.

²⁶⁵ AMSAB-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 1064, dossier *Top-hit girl*, Synopsis getypte versie I.

²⁶⁶ RAB, V14, CV, 7 februari 1969.

²⁶⁷ RAB, V14, CV, 16 oktober 1970.

positief geadviseerd langspeelfilmproject niet te honoreren.²⁶⁸ Deze ministeriële interventie had alleszins met de gevoeligheid van het communautaire filmonderwerp te maken, maar de precieze reden voor deze afwijking van het advies konden we helaas niet achterhalen. Volgens Buyens, die op de hoogte werd gebracht van de redenen,²⁶⁹ zei in een interview met de *Gazet van Antwerpen* wel dat “men te Brussel bang was dat ik België belachelijk wilde maken” (Diana, 1972, p. 3). Later liet Buyens (in Raeymaekers, 2005, p. 82) optekenen dat “meerdere ministers (...) geen satire [wilden] rond Vlaams-Waalse problemen (of dat waar is of niet weet ik niet)”. Wat de precieze toedracht ook was, minister van Mechelen bleek goed te beseffen dat hij een zeer betwistbare daad had gesteld door om communautair-ideologische redenen het project te blokkeren. De minister toonde zich immers bereid ter compensatie “een ander waardevol onderwerp te subsidiëren”.²⁷⁰ Hierop liet Buyens het project dat getuigde van een eigenzinnige blik op hedendaagse maatschappelijke, politieke en communautaire gebeurtenissen varen. In de plaats liet hij weten Willem Elsschots novelle *Het dwaallicht* (1946) te willen verfilmen. Buyens had in de periode 1959-1960 al vruchteloos getracht bij Elsschot de filmrechten voor *Het dwaallicht* te bekomen en het was een project dat hij was blijven koesteren. Door het voorstel van de minister zag Buyens een uitgelezen kans om hier snel steun voor te vinden.

Drie dagen later antwoordde van Mechelen persoonlijk dat hij bereid was het project te subsidiëren. De minister droeg Buyens op de synopsis en het ontwerp van begroting en financiering in te dienen, en beloofde dan “zo spoedig mogelijk een beslissing ter zake [te] nemen”.²⁷¹ In juni 1971 werd voor de formaliteit de commissie nog geconsulteerd, maar nadat deze een uitgesteld advies gaf omdat zij het dossier nauwer wenste te bestuderen,²⁷² werd het project niet meer opnieuw voorgelegd aan de filmcommissie. De commissie uitte haar ongenoegen over de hele gang van zaken rond *Top-hit girl* in een nota aan de minister, maar dit haalde weinig uit.²⁷³ Buyens zag zich reeds voor 1 juli 1971 verzekerd van

²⁶⁸ Dit zou overigens één van de zeldzame keren blijven dat de minister een positief advies voor een langspeelfilm niet volgde. Wat wel (iets) vaker voorkwam, was dat een negatief geadviseerd project toch ministeriële steun toegezegd kreeg.

²⁶⁹ AMSAB-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 832, dossier *Het dwaallicht*, Brief van Frans Buyens aan Paul Rock, 27 april 1971. Buyens werd op 27 april 1971 van de beslissing én van de redenen voor de beslissing telefonisch op de hoogte gesteld door Paul Rock. Hierop stuurde Buyens hem een brief waarin hij stelde: “Zonder op deze plaats in te gaan op de redenen in kwestie alleen dit: ik kan niet akkoord gaan met de aangehaalde redenen, maar ik kan ze wel begrijpen.”

²⁷⁰ AMSAB-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 832, dossier *Het dwaallicht*, Brief van Frans Buyens aan Paul Rock, 27 april 1971.

²⁷¹ AMSAB-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 832, dossier *Het dwaallicht*, Brief van Frans van Mechelen aan Frans Buyens, 30 april 1971.

²⁷² RAB, V14, CV, 10 juni 1971.

²⁷³ RAB, V14, CV, 6 mei 1971; 10 juni 1971.

ministeriële steun voor *Het dwaallicht*.²⁷⁴ Deze uitzonderlijk snelle voorrangsprocedure toont hoezeer minister van Mechelen begaan was met het tevreden stellen van Buyens. Op die manier leek hij te willen vermijden dat de cineast al te veel ruchtbaarheid aan de zaak zou geven. Alleszins was het zo dat Buyens, die doorgaans een zeer kritische reputatie genoot, inderdaad zeer spaarzaam was met commentaar over het project *Top-hit girl*, in de plaats had hij het enkel over *Het dwaallicht*. Toen het project in een interview met Film & Televisie kort ter sprake kwam, zei Buyens over de ministeriële steunweigering: “De redenen daarvoor zijn me altijd heel duister gebleven; nu ken ik ze, maar daar praten we liever niet over” (J.-P. Wauters, 1973, p. 6).

De ervaring met *Top-hit girl* had overigens ook een verdere impact op de filmkeuzes van Frans Buyens. Wanneer hij eind 1973 bijvoorbeeld twee nieuwe projecten aan de commissie voorstelde, gaf deze hem zelf de keuze het welke hij liefst verder zou uitwerken. Hierbij koos hij voor het nooit gerealiseerde *Liefde, liefde, liefde* omdat volgens Buyens *Rechter, o, rechter* zo maatschappijkritisch geladen was dat hij “van hoger hand een veto vreest omwille van politiek-sociale redenen”.²⁷⁵ Door zijn negatieve ervaring met *Top-hit girl* bleek hij op die manier zichzelf dus te censureren en te conformeren naar de wensen van een maatschappelijke elite. Twee jaar later deed zich overigens een gelijkaardige situatie voor als bij *Top-hit girl*. Ditmaal ging het over een documentaireproject van Buyens, *Zij deden het uit ideaal*, opnieuw over een binnen de Vlaamse beweging erg gevoelig thema: Vlaamse collaborateurs tijdens de Tweede Wereldoorlog. Ditmaal kwam de tegenwerking tegenover dit door de filmcommissie positief geadviseerd project vanuit de administratie van de filmdienst.²⁷⁶ Opnieuw vormde de gevoeligheid van het thema de grondslag voor de problemen, maar ook hier konden de precieze redenen niet achterhaald worden. Alleszins stelde secretaris Juul Anthonissen aan Buyens voor een andere documentaire in te dienen dat met voorrang zou afgehandeld worden.²⁷⁷ Hierop diende Buyens twee projecten in, die de commissie echter niet wist te smaken. Zij gaf dan ook tegen de wil van de administratie in opnieuw een gunstig advies aan het oorspronkelijke project: “Derhalve blijft de commissie bij haar voorkeur *Zij deden het uit ideaal!*”²⁷⁸ Het mocht echter niet baten: geen van Buyens’ voorstellen verkreeg uiteindelijk overheidssteun.

²⁷⁴ AMSAB-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 832, dossier *Het dwaallicht*, Brief van Frans Buyens aan Wim van Vught, 1 juli 1971.

²⁷⁵ RAB, V14, CV, 21 december 1973. *Rechter, o, rechter* was gebaseerd op het boek *Oppassen Marie, ‘n gevaarlijke tijd* (1944) van Albert Van hoogenbemt.

²⁷⁶ RAB, V14, CV, 18 april 1975.

²⁷⁷ AMSAB-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 1091, Brief van Frans Buyens aan Juul Anthonissen, 9 april 1975.

²⁷⁸ RAB, V14, CV, 18 april 1975. De twee andere projecten die Buyens indiende waren het eerder ook al ingediende *Wij leven maar één keer* en het nieuwe *De vrouw vandaag*.

6.4.1.2 Maatschappijkritiek en Fugitive Cinema

Zowel bij *Top-hit girl* als bij *Zij deden het uit ideaal* valt op dat de filmcommissie zich veel opener opstelde dan de andere beleidsactoren. Voor de commissie mocht de door haar zo sterk aangemoedigde reflectie over het eigen Vlaamse milieu gerust op een kritische manier gebeuren. Dit bleek bijvoorbeeld uit de positieve instelling van de filmcommissie tegenover de alternatieve filmmakers van het in 1966 opgerichte filmcollectief Fugitive Cinema.²⁷⁹ Het sociaal engagement van de aan Fugitive gelieerde cineasten, met het *enfant terrible* van de Vlaamse film Robbe De Hert als gangmaker, kwam aanvankelijk tot uiting in enkele reportages, zoals *S.O.S. Fonske* (1968, Robbe De Hert, Guido Henderickx & Patrick Le Bon) en *De dood van een sandwichman* (1971, Robbe De Hert & Guido Henderickx). De diverse betrokken cineasten hadden echter ook (lang)speelfilmambities en kwamen dus al gauw bij de filmcommissie terecht, die overigens Fugitive Cinema-voorzitter Paul De Vree tot 1978 in haar rangen telde. Samen met de projecten van Buyens boden de Fugitive Cinema-projecten de commissie de kans om een beleid tegenover maatschappelijk actuele en geëngageerde films uit te bouwen. Zo sprak zij haar waardering uit voor de actuele thematiek van Patrick Le Bons maatschappijkritische langspeelfilmdebuut *Salut en de kost* (1974):

“De algemene indruk over het voorgestelde thema is gunstig bij de Commissieleden, omdat het kan beschouwd worden als een emanatie van een tijdsfenomeen, o.m. onder vorm van een aanklacht tegen het establishment ofte consumptiemaatschappij.”²⁸⁰

Ook in *Verbrande brug* (1975, Guido Henderickx) kwam de appreciatie voor de sociale inslag van het project naar boven.²⁸¹ *Verbrande brug* bewees bovendien dat ook dergelijke films perfect binnen de Vlaamse en cultureel-educatieve visie van de beleidsactoren konden passen. Zo sprak commissievoorzitter Van Liempt in een toespraak bij de première van de film zijn hoop uit dat de toeschouwer in *Verbrande brug* een kritiek zou zien op het

“geestelijk pauperisme van ‘Arm Vlaanderen’ als vrucht van eeuwen verdrukking en dat de naoorlogse materiële welvaart helaas niet heeft kunnen wegbannen. Men kan zich afvragen waarom niet, zeker bij het zien van de film.”²⁸²

²⁷⁹ Eind de jaren 1970 zouden Le Bon en Henderickx omwille van enkele financiële disputen uit Fugitive Cinema stappen (Patrick Le Bon, interview met de auteur, Kapellen, 30 september 2013).

²⁸⁰ RAB, V14, CV, 15 december 1970.

²⁸¹ RAB, V14, CV, 8 juni 1973.

²⁸² UA, AJVL, Map belangrijkste toespraken en publicaties, Première *Verbrande Brug*, 23 september 1975.

De eindbeoordeling van de filmcommissie lag in dezelfde lijn,²⁸³ waarbij de hoop weerklonk dat de film het Vlaamse publiek tot bezinning zou stemmen; enerzijds over de verdrukking van Vlaanderen, anderzijds over hoe Vlaanderen en haar inwoners verder konden gecultiveerd worden.

Toen het Fugitive Cinema-boegbeeld Robbe De Hert zijn eerste langspeelfilmproject voorlegde, het sterk maatschappijkritische *Camera sutra of de bleekgezichten* (1973), kreeg het project ook onmiddellijk een positief steunadvies.²⁸⁴ Na realisatie sprak de commissie haar waardering uit voor de weergave van het leefklimaat en het denkpatroon

“van een bepaalde groep mensen, die met hun contestatie geen blijf weten, waardoor hun visie uitzichtloos wordt. Deze uiting van onmacht werd door de kineast gevat weergegeven in een vorm die kenmerkend is voor de hedendaagse marginale kinematografie.”²⁸⁵

Hiermee verwees de commissie naar een internationale tendens van politiek geëngageerde filmmakers en -collectieven zoals Rainer Werner Fassbinder of Jean-Luc Godard met zijn Groupe Dziga Vertov die in het alternatieve en filmfestivalcircuit furore maakten. De commissie vond dat ook Vlaanderen op dit vlak niet mocht achterblijven en zag hier in De Hert en Fugitive Cinema de mogelijkheid toe. De commissie liet haar appreciatie dan ook blijken door *Camera sutra* te selecteren voor het filmfestival van Mannheim en diverse andere buitenlandse filmfestivals en –manifestaties, maar tegelijk vroeg zij wel dat de film in het buitenland telkens zou begeleid worden van een door haar goedgekeurde informatiefolder. Hierbij uitte de commissie ook de wens dat de film in het buitenland liefst vertoond zou worden samen met andere Vlaamse films. De bedoeling van deze maatregelen was om het militante *Camera sutra* in perspectief te plaatsen, waarbij duidelijk moest “blijken dat *Camera sutra* slechts een aspect van de Vlaamse film naast vele andere is”.²⁸⁶ De commissie steunde met andere woorden wel de alternatieve film, maar hoedde er zich anderzijds ook voor om de perceptie en de reputatie van de Vlaamse film niet te laten verenigen tot dergelijke filmproducties.

Tegelijk kreeg de filmcommissie af en toe het verwijt enkel “veilige films” te ondersteunen, plus af en toe eens een film van De Hert om haar ruimdenkendheid te bewijzen. Hierbij dient men echter in rekening te houden dat er behalve de projecten van Buyens en Fugitive Cinema erg weinig echt maatschappijkritische

²⁸³ RAB, V14, CV, 29 augustus 1975.

²⁸⁴ De Hert had zich tevoren reeds laten opvallen met enkele kortfilms die op het Nationaal Festival van de Belgische Film gelauwerd werden, waardoor de filmcommissie ook zijn eerdere kortfilmproject *De bom* (1969) had gesteund (RAB, V14, CV, 2 december 1966).

²⁸⁵ RAB, V14, CV, 6 oktober 1972.

²⁸⁶ RAB, V14, CV, 2 februari 1973.

films om overheidssteun vroegen.²⁸⁷ Opnieuw bleek het uiteindelijke filmbeleid dus sterk gedirigeerd door de sector. Uit de projecten die werden ingediend kunnen we enkel besluiten dat de filmcommissie globaal positief stond tegenover de maatschappijkritische film in het algemeen en projecten van Fugitive Cinema in het bijzonder, waarbij zij het filmcollectief beschouwde als “een belangrijk fenomeen in de groei van de Vlaamse film en als representatief voor de alternatieve film”.²⁸⁸ Nochtans uitte Fugitive Cinema-boegbeeld De Hert geregeld zijn ongenoegen over het gebrek aan overheidssteun en zelfs de ervaring van tegenwerking (zie bv. De Hert, 1983b, 2003), wat ook soms door de pers werd overgenomen (zie bv. De Poorter, 1991). Dit was gedeeltelijk juist, zoals bleek uit de aanvankelijke weigering van het ministerie van Economische Zaken om de normaal gezien “automatische” detaxatiesteun aan *Camera sutra* toe te kennen.²⁸⁹ Wat betreft de betoelaging vanuit het ministerie van Cultuur en de filmcommissie in het bijzonder onderschrijft dit onderzoek echter de stelling van commissievoorzitter Van Liempt (1990, p. 48):

“Robbe De Hert en al die jongeren die in de loop der jaren bij ‘Fugitive Cinema’ kwamen en gingen, hebben zich tegenover de filmcommissie of om het even welke overheidsinstantie altijd uitgesproken non-conformistisch gedragen, en toch hebben zij altijd op sympathie kunnen rekenen.”

Tegelijk was het inderdaad zo dat de betoelaging van een aantal Fugitive Cinema-projecten, en voornamelijk van Robbe De Hert, vertraging opliepen of werden geweigerd. De voornaamste redenen hiervoor bleken echter de administratieve nalatigheden en de financiële solvabiliteit van Fugitive Cinema, evenals andere bureaucratische obstakels te zijn.²⁹⁰ Diverse dossiers misten zowel op filminhoudelijk als op zakelijk vlak de nodige documenten (het meest sprekende voorbeeld hierbij was De Herts *Daens*-project, zie 6.4.2.4), waardoor de filmcommissie ze keer op keer een onontvankelijk of uitgesteld advies moest geven. Ondanks de positieve instelling bleek het filmbeleid dus voornamelijk op bureaucratische basis de betoelaging van De Hert zijn projecten tegen te werken.

²⁸⁷ Bovendien was de documentaire, een genre dat zich er sterk toe leent om expliciet maatschappelijke toestanden aan de kaak te stellen, door het KB van 1964 uitgesloten van ondersteuning.

²⁸⁸ RAB, V14, CV, 28 november 1975.

²⁸⁹ Naast het filmbeleid was De Hert zijn kritiek ook en zelfs voornamelijk sterk gericht op de tegenwerking vanuit de openbare omroep (zie bv. De Hert, 1983a), waarover dit onderzoek geen uitspraken kan doen.

²⁹⁰ Bij dit alles is het wel pertinent om nogmaals te benadrukken dat dit onderzoek in sterke mate is gebaseerd op documentatie die de filmbeleidsactoren zelf opstelden, waardoor voornamelijk het officiële beleidsdiscours naar voren komt. Hoewel de hier geformuleerde bevindingen bevestigd werden door de interviews, blijft het mogelijk dat er ook een afwijkend officieus beleidsdiscours was die de soms moeilijke vooruitgang van bepaalde betoelagingsdossiers kan verklaren.

6.4.1.3 Maatschappelijk geëngageerde films in de jaren 1980 en 1990

De voorgaande voorbeelden kwamen alle uit de jaren 1960 en voornamelijk de jaren 1970. Het is ook in deze periode dat de meest expliciete sociaal geëngageerde tot soms bijna pamflettarische films in Vlaanderen gemaakt werden. Zo maakte De Hert na jaren werken aan de bewogen maatschappijkritische documentaire *Le filet Américain* (1981)²⁹¹ de overstap naar het meer conventionele filmwerk met de Ernest Claes-adaptatie *De Witte van Sichem* (1980). De Hert slaagde er wel in een zeker sociaal engagement in de film te verwerken, maar het naar vorm en inhoud vrij klassieke *De Witte* was alleszins veel minder uitgesproken alternatief en militant van aard dan de vroegere De Hert-films en luidde daarmee een keerpunt in de carrière van de regisseur in. Het was dan ook met spijt dat de filmcommissie in 1981 vaststelde dat “onze kineasten méér belangstelling betonen voor de maatschappelijke werkelijkheid van het einde van de 19^{de} eeuw en het begin van de 20^{ste} eeuw, dan voor de huidige sociale realiteit”.²⁹² Wel ontstonden er in de jaren 1980 en 1990 uiteraard nog steeds diverse projecten die actuele maatschappelijke kwesties aankaartten, iets wat de filmcommissie onverminderd positief onthaalde. Zo loofde zij de behandeling van onderwerpen als de bewapeningslobbies in *Trouble in paradise* (1989, Robber De Hert),²⁹³ de corruptie binnen de Belgische politiek in het nooit gerealiseerde *De 40 dagen van minister Daels* (Patrick Le Bon)²⁹⁴ en *Film 1* (1999, Willem Wallyn), waarin ook de rol van de media op de korrel genomen werd,²⁹⁵ de aidsproblematiek in *Lisa* (1996, Jan Keymeulen)²⁹⁶ of het racisme en het interculturele gegeven in *Kassablanka* (2002, Guy Lee Thys & Ivan Boeckmans).²⁹⁷ De actualiteitswaarde en maatschappelijke relevantie van deze thema's kwam volgens de commissie de herkenbaarheid en bijgevolg ook het Vlaamse karakter van de films ten goede.

Dat de maatschappelijke relevantie van een filmonderwerp doorslaggevend kon zijn binnen het beleidsproces, bewees Frans Buyens' *Minder dood dan de anderen* (1991). Deze film was gebaseerd op Buyens' gelijknamige autobiografische roman en handelde over euthanasie en de problematiek van het waardig sterven. De filmcommissie gaf een negatief steunadvies aan dit project omdat zij niet overtuigd was van Buyens' filmische capaciteiten. Zij was van oordeel dat hij “in het verleden voldoende kansen heeft gekregen op het gebied van de fictiefilm zonder die overtuigend te hebben gevaloriseerd, zodat

²⁹¹ Reeds in 1976 en 1978 vonden er vertoningen van twee versies van *Le filet Américain* plaats, maar de uiteindelijke versie werd pas voltooid in 1981, nadat *De Witte van Sichem* voor wat meer financiële ademruimte zorgde bij Fugitive Cinema (Geens, 1986, p. 450).

²⁹² RAB, V14, CV, 10 april 1981.

²⁹³ RAB, V14, CV, 10 juni 1983.

²⁹⁴ RAB, V14, CV, 10 november 1983. Le Bon liet dit maatschappijkritische project uiteindelijk schieten voor de Gaston en Leo-film *De paniekzaaiers* (1986).

²⁹⁵ RAB, V14, CV, 27 oktober 1998.

²⁹⁶ RAB, V14, CV, 30 januari 1991.

²⁹⁷ RAB, V14, CV, 31 mei 2001.

anderen thans ook aan de beurt moeten kunnen komen”.²⁹⁸ Enkel commissielid Mario Verstraete, die enkele jaren later sterk in de belangstelling stond door zijn strijd voor het recht op euthanasie en in 2002 ook als eerste patiënt van de Belgische euthanasiewetgeving gebruik maakte, droeg het project een warm hart toe omwille van de thematiek.²⁹⁹ Buyens schreef minister Dewael aan om het negatieve advies om te buigen,³⁰⁰ maar kreeg antwoord van het kabinet dat men hier niet kon op ingaan, “ondanks de positieve ingesteldheid tegenover het door U geïnitieerde project”.³⁰¹

Buyens wilde zijn film echter koste wat kost realiseren. In een open brief aan minister Dewael in *De Morgen* van 11 juni 1991 uitte hij zijn misnoegen over de subsidieweigering en kondigde hij aan dat hij de volgende dag toch met de opnames zou beginnen (Buyens, 1991). Hierop volgde op 7 juli 1991 een onderhoud tussen Dewael en Buyens, waarna de minister besloot het project toch te ondersteunen.³⁰² Dewael verantwoordde zijn afwijking van het commissieadvies door te wijzen op

“de essentiële thematiek die wordt behandeld door een auteur-regisseur in een autobiografisch kader. Dit gevoelig onderwerp dat met de nodige sereniteit moet en zal behandeld worden door regisseur Fr. Buyens dient op audiovisuele wijze een vertoningsmogelijkheid te krijgen.”³⁰³

Minister Dewael trok Buyens’ project dus om ethisch-inhoudelijke redenen voor, wat paste in de politieke ijver van de vrijzinnigen sinds de jaren 1980 voor het recht op waardig sterven (Deneckere et al., 2012, p. 206). Een dergelijke politieke interventie kon echter ook in restrictieve zin voorkomen, zoals manifest bleek uit het beleidsproces rond *Camping cosmos* (1996, Jan Bucquoy). In *Camping cosmos* (een

²⁹⁸ RAB, V14, CV, 22 februari 1990; 30 januari 1991.

²⁹⁹ Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 971, Brief van Frans Buyens aan Jo Daems, 6 maart 1991.

³⁰⁰ Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 971, Brief van Frans Buyens aan Patrick Dewael, 12 januari 1991.

³⁰¹ Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 971, Brief van het kabinet van Patrick Dewael aan Frans Buyens, 23 mei 1991.

³⁰² Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 971, Brief van Patrick Dewael aan Frans Buyens, 2 augustus 1991. De hardnekkige pogingen van Buyens om via ministeriële weg zijn zin te krijgen, zijn enigszins verwonderlijk in het licht van vroegere uitspraken van de regisseur. Toen minister van Mechelen in 1972 weigerde Buyens’ project *Top-Hit Girl* te betoelagen ondanks een positief commissieadvies stelde Buyens (in Danckaert, 1972, p. 43) immers dat “verantwoordelijkheid op een juiste manier gedragen [moet] worden en die juiste manier kan geen willekeur zijn, kan geen politieke beïnvloeding zijn, kan geen beïnvloeding zijn vanuit de commerciële sector. Wanneer je trouwens een Commissie aanstelt om een bepaalde situatie uit te stippelen, een bepaalde gedragslijn aan te duiden, dan moet je je daar ook als minister naar richten”. Bovendien declameerde hij tijdens een hoorzitting in februari 1991 nog dat hij niet aan lobbying doet: “ik loop geen ministeriële kabinetten af, op politici heb ik nooit beroep gedaan om iets te verkrijgen. Ik ben geen vleier en geen bedelaar. Ik vraag geen voorrechten” (Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 971, Inleiding voor de hearing omtrent *Ze is minder dood dan de anderen*). Uit ons archiefonderzoek blijkt echter dat behalve voor *Minder dood dan de anderen* ook de projecten *Frits Van den Berghe* en *Voor een glimlach van een kind* Buyens of anderen de gunstige voortgang wensten te bespoedigen via politieke weg. Dit bevestigt de stelling van Demasure (2010) dat Buyens naast een idealistische ook een pragmatisch geïnspireerde filmmaker kon zijn.

³⁰³ Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 971, Ontwerpnota aan de Vlaamse executieve.

minoritair Vlaamse coproductie met de Franse Gemeenschap) schetste de notoire provocateur-anarchist Bucquoy op satirische en vaak vulgaire wijze een portret van de (domme) Belg op vakantie op een camping aan de Noordzee. Voornamelijk op basis van de kritisch goed ontvangen debuutfilm van Bucquoy, *La vie sexuelle des Belges* (1994), gaf de filmcommissie een positief advies voor wat zij een “interessant project” noemde omwille van de behandelde sociale en maatschappijkritische thema’s. Enkele leden betreurden wel dat “de schroom waarmee de eerste film werd aangepakt, hier is weggefallen”.³⁰⁴ Dat vond klaarblijkelijk ook de Vlaamse regering, die finaal weigerde de eerder ook door de ministers van Media en Cultuur goedgekeurde productiepremie van 6,5 miljoen BEF toe te kennen.³⁰⁵ Naar aanleiding van enkele kritische vragen hieromtrent in de Vlaamse Raad, verklaarde minister Van Rompuy, die eerder zijn akkoord gaf over de betoelaging, volledig achter de beslissing van de Vlaamse regering te staan.³⁰⁶ Als reden hiervoor noemde hij de gebrekkige Vlaamse inbreng in de productie, wat gezien gelijkaardige minoritair Vlaamse coproducties echter gauw doorprikt werd als een non-argument.³⁰⁷ De echte reden dienen we dan ook veeleer te zoeken in de tweede door Van Rompuy aangehaalde motivatie:

“Veel Vlamingen zouden er echter aanstoot aan nemen indien we aan deze film gemeenschapsgelden hadden toegekend. (...) Als u deze film zou zien, zou u zich schamen indien de Vlaamse Gemeenschap daar geld aan zou hebben gegeven. Daarvan ben ik overtuigd.”³⁰⁸

De Vlaamse regering hield de premie met andere woorden in op inhoudelijke en morele gronden.³⁰⁹ Zowel *Camping cosmos* als *Minder dood dan de anderen* tonen met andere woorden aan dat de politieke

³⁰⁴ RAB, CV, V14, 27 juni 1995.

³⁰⁵ Het gebeurde sowieso eerder zelden dat er zo sterk afgeweken werd van het commissieadvies, maar indien het gebeurde was het meestal in de omgekeerde richting; een negatief geadviseerd project kreeg toch een toelage. Hierdoor was de controverse rond de afwijking bij *Camping cosmos* nog groter. Bovendien viel de beslissing van de Vlaamse regering bijna een half jaar na het commissieadvies, waardoor diverse reeds aangeane engagementen in het gevaar kwamen.

³⁰⁶ Het was Jos Stassen (AGALEV) die de kat de bel aanbond (Archief Vlaams Parlement, Zitting 1995-1996, nr. 22, Handelingen 17 januari 1996), waarop ook Karel De Gucht (PVV), Peter De Ridder (SP) en Jean-Marie Bogaert (VU) mee op de kar sprongen en de minister van censuur beschuldigden (Archief Vlaams Parlement, Zitting 1995-1996, nr. 26, Handelingen 7 februari 1996, pp. 1366-1372).

³⁰⁷ Minister Van Rompuy zijn letterlijke argumentatie klonk als volgt: “U weet dat de Vlamingen slechts in bijrollen figureren. Zodoende kunnen we dit niet beschouwen als een productie waaraan Vlaamse subsidies kunnen worden toegekend.” (Archief Vlaams Parlement, Zitting 1995-1996, nr. 22, Handelingen 17 januari 1996, p. 1135). Dit ging frontaal in tegen het standaard gevoerde coproductiebeleid, wat ook de minister zijn criticasters niet ontgaan was.

³⁰⁸ Archief Vlaams Parlement, Zitting 1995-1996, nr. 22, Handelingen 17 januari 1996, p. 1135. Deze argumentatie kon op applaus op de Vlaams Blok-banken rekenen en ontlokte bij Jos Stassen de opmerking dat “het rechtse Vlaanderen terug is van weggeweest”.

³⁰⁹ Naar aanleiding van de negatieve regeringsbeslissing startte Bucquoy een juridische procedure, waarop de Raad van State tot tweemaal toe de regeringsbeslissing nietig verklaarde omdat er te weinig argumenten voorhanden waren om af te wijken van het commissieadvies. Dit voorval maakte nog eens pijnlijk duidelijk dat nog steeds niet

beleidsactoren ook in de jaren 1990 nog steeds sterk begaan waren met wat het Vlaamse publiek te zien zou krijgen in de door de overheid gesteunde films. Men trad restrictief dan wel bevorderend op tegenover zaken die men vanuit maatschappelijk, moralistisch of ethisch oogpunt schadelijk dan wel waardevol achtte.

6.4.2 Geschiedenis

Binnen de visie op nationale identiteit als een discursieve constructie gelden films als verspreiders van representaties van, en dus discoursen over, de natie. Historische films zijn hierbij des te pertinent omdat ze de nationale geschiedenis bekendmaken aan het publiek. Hierdoor dragen zij bij tot de constructie van een collectieve nationale geschiedenis, een erg belangrijk element bij de vorming van nationale identiteiten. Deze films hoeven daarom niet op specifieke historische gebeurtenissen of figuren gebaseerd te zijn, zij kunnen evengoed louter in het verleden gesitueerd zijn. In het kader van de onderzoeksvraag naar de rol van het filmbeleid in het stimuleren van een Vlaamse nationale identiteit en cultuur is het dan ook bijzonder relevant om de relatie tussen het Vlaamse filmbeleid en historische films te bekijken. In eerste instantie lichten we enkele algemene gegevens toe over de majoritair Vlaamse historische films binnen de gesteunde Vlaamse filmproductie. Hierbij bekijken we hoe we deze gegevens kunnen linken aan de ruimere maatschappelijke ontwikkeling van de Vlaamse natievorming. Vervolgens onderwerpen we het beleidsproces achter deze beleidsresultaten aan een grondige analyse. Een eerste zaak die hierbij opvalt is het belang van het Vlaamse karakter van de historische films en hoe dit een positieve impact had op het betoelagingsproces. Verder gaan we in op hoe productionele belemmeringen een impact hadden op de Vlaamse historische filmproductie en het beleid hieromtrent. Ten slotte bekijken we hoe het filmbeleid zich verhiel tot de “historische correctheid” van de in het verleden gesitueerde films.

6.4.2.1 De historische filmproductie

Uit Tabel 12 blijkt dat ongeveer een kwart (31/127) van de gesteunde majoritair Vlaamse langspeelfilms die uitkwamen tussen 1964 en 2002 zich in het verleden afspeelden. In de eerste vijftien jaar van het Vlaamse filmbeleid was het aandeel historische films ongeveer één op drie, waarna er zich in de jaren 1980 (10/40) en 1990 (10/53) een dalende evolutie aftekende.³¹⁰ Hierbij dient echter opgemerkt dat het grotere aandeel van historische films in de jaren 1970 en 1980 relatief beperkt is indien we de vergelijking maken met het fictiebeleid van de monopolistische BRT (dus tot 1989). Daar waren immers

aan de decennialange vraag naar een meer autonoom filmbeleid en minder politieke inmenging bij specifieke filmprojecten was tegemoetgekomen.

³¹⁰ Bovendien zijn in de jaren 1990 vier van de elf historische films gesitueerd in het nabije verleden van de jaren 1970, 1980 en 1990. In de jaren 1970 en 1980 was er telkens slechts één historische film die gesitueerd was in een dergelijk recent verleden van maximum twee decennia.

20 van de 32 televisieseries in het verleden gesitueerd (Dhoest, 2002, p. 237). Dit verschil kunnen we deels verklaren door het feit dat bij de film het initiatief voor producties meestal vanuit de vaak meer hedendaags georiënteerde sector zelf kwam, terwijl de televisieproductie grotendeels gedirigeerd werd door een eerder selecte groep van hooggeplaatste, vrij historisch gerichte omroepers. Bovendien wilden de filmbeleidsactoren, zeker in de beginjaren, in hun streven naar legitimatie van de overheidssteun en culturele erkenning voor de Vlaamse cinema zich expliciet onderscheiden van de Vlaamse televisie.³¹¹ Film moest een modern en hedendaags medium zijn, waarbij historische films zeker en vast hun plaats hadden, maar niet mochten domineren zoals bij de televisie.

Ook voor de daling van het historische aandeel in de gesubsidieerde filmproductie van de jaren 1980 en 1990 kunnen we naar de Vlaamse televisie verwijzen, ditmaal om de parallel te duiden met de daling in historisch drama die zich vanaf de komst van VTM manifesteerde. Zoals Dhoest (2002, pp. 258-262) aangeeft voor Vlaamse televisiefictie, kunnen we de evolutie naar (nog) meer hedendaags gesitueerde projecten interpreteren als een uiting van een veranderende Vlaamse identiteit. We wezen er reeds op dat de verwijzingen naar een gemeenschappelijke geschiedenis de constructie van een nationale identiteit kunnen dienen. In deze optiek kan het zich beroepen op historische films gezien worden als een nood aan Vlaamse zelfbevestiging via het verleden omdat de Vlaamse identiteit in het heden zelfzekerheid mist. Een dergelijke analyse waarbij een onstabiele nationale identiteit gelinkt wordt aan een sterkere historische filmproductie die hieraan moet verhelpen, vinden we ook terug voor landen als Frankrijk in de jaren 1950 (Hayward, 2010) of Groot-Brittannië in de jaren 1980 en 1990 (Cook, 1996; Higson, 2006). In de loop van de tweede helft van de 20^{ste} eeuw groeide de politiek-economische macht en de culturele ontwikkeling van Vlaanderen, waardoor de Vlaamse natievorming evolueerde. De vroegere hang naar het verleden werd vervangen door een sterker Vlaams zelfvertrouwen. Dit zou zich op filmvlak dan uiten in meer films waarin het hedendaagse Vlaanderen wordt getoond, evenals in meer adaptaties naar hedendaagse in plaats van klassieke auteurs (zie 6.3.4.4). Hierbij dienen we aan te stippen dat er steeds een grote omzichtigheid geboden is bij het leggen van dergelijke verbanden tussen evoluties in een maatschappij en in de corresponderende filmproductie, die ook steeds sterk onderhevig is aan diverse praktische en andere factoren.

³¹¹ Zie bv. RAB, V14, CV, 13 oktober 1972. Hier stelt de commissie naar aanleiding van een nooit gerealiseerd historisch Ernest Claes-adaptatieproject dat “het ondenkbaar [is] dat de ontluikende Vlaamse film (...) de televisie zou achterna hinken”.

	Verleden	Heden	Andere*	Totaal
1964-1979	11	23	0	34
1980-1989	10	29	1	40
1990-2002	10	40	3	53
1964-2002	31	92	4	127

Tabel 12: Dominante tijdssituering van de gesteunde majoritair Vlaamse langspeelfilms (1964-2002)**

Bron: eigen dataverzameling.

* Dit zijn films die zich in de toekomst of in een onbepaalde tijd situeren.

** Voor een specifiek overzicht van de in het verleden gesitueerde films, zie Tabel 13.

Wanneer we in Tabel 13 naar de specifieke films achter de cijfers uit Tabel 12 kijken, valt het op dat maar liefst 24 van de 32 historische films gebaseerd waren op een literair werk. Tot eind de jaren 1980 behoorden deze bovendien bijna alle tot het Vlaamse literair patrimonium. Dit specifieke corpus van films stemt dus overeen met de onder 6.3.4.3 vermelde historische adaptaties die binnen het voorliggende onderzoek een zeer relevante plaats innemen en waar we een aparte casestudy aan wijden (zie hoofdstuk 1). Voor een uitgebreide analyse van de bevorderende rol van de ministers en de aanvankelijk kritische houding van de filmcommissies tegenover het nostalgische en folkloristische karakter dat deze historische adaptaties vaak tentoonspreidden, verwijzen we dan ook opnieuw naar deze casestudy.

Heel wat van de literaire werken die aan de basis lagen van de historische adaptaties waren gesitueerd in de 19^{de} of de vooroorlogse 20^{ste} eeuw. Dit laat zich voelen in het feit dat niet minder dan 14 van de 32 historische films zich in deze tijdssetting afspeelden. Zestien films waren gesitueerd tussen het interbellum en het toenmalige heden, waarbij opvalt dat in de jaren 1990 drie van de tien historische films zich afspeelden in het nabije verleden van de jaren 1970 en 1980. In de jaren 1970 en 1980 was er daarentegen telkens slechts één historische film die gesitueerd was in een dergelijk recent verleden van maximum twee decennia. Dit komt met andere woorden overeen met de algemene daling in het aandeel historische films en de hieraan gekoppelde interpretatie van een meer zelfzekere Vlaamse identiteit die niet langer behoefte terug te grijpen naar een verder verleden. In de volledige onderzoeksperiode gingen slechts twee films verder in de tijd terug dan de 19^e eeuw: *De leeuw van Vlaanderen* (1984, Hugo Claus) naar het begin van de 14^{de} eeuw en de verschillende kortfilms uit de compilatiefilm *Elixir d'Anvers* (1996, diverse regisseurs o.l.v. Robbe De Hert) naar de 12^{de}, 16^{de}, 17^{de} en 19^{de} eeuw.

Release	Film	Regisseur	Tijdperiode
1967	<i>De vijanden</i>	Hugo Claus	WO II
1968	<i>Monsieur Hawarden*</i>	Harry Kümel	19e E: midden
1971	<i>Mira*</i>	Fons Rademakers	Vooroorlogse 20e E
1972	<i>Louisa, een woord van liefde</i>	Collet & Drouot	Vooroorlogse 20e E + WO I
1972	<i>Rolande met de bles*</i>	Roland Verhavert	Interbellum
1973	<i>Malpertuis*</i>	Harry Kümel	19e E: einde
1973	<i>De loteling*</i>	Roland Verhavert	19e E: 1833-1834
1975	<i>Dood van een non*</i>	Paul Collet & Pierre Drouot	Interbellum + WO II + naoorlogse jaren + jaren 1960
1975	<i>Pallieter*</i>	Roland Verhavert	Vooroorlogse 20e E
1979	<i>Een vrouw tussen hond en wolf</i>	André Delvaux	WO II + naoorlogse jaren
1979	<i>Hedda Gabler*</i>	Jan Decorte	Jaren 1950: 1958
1980	<i>De Witte van Sichem*</i>	Robbe De Hert	Vooroorlogse 20e E
1981	<i>Brugge die stille*</i>	Roland Verhavert	19e E: einde
1983	<i>De vlaschaard*</i>	Jan Gruyaert	Vooroorlogse 20e E
1984	<i>De leeuw van Vlaanderen*</i>	Hugo Claus	14e E: 1300-1302
1985	<i>Permeke</i>	Patrick Conrad & Henri Storck	20e E: 1e helft: 1886-1950 + heden jaren 1980
1986	<i>Het gezin van Paemel*</i>	Paul Cammermans	19e E: einde
1987	<i>Crazy love*</i>	Dominique Deruddere	Jaren 1950, 1960, 1970: 1955 + 1962 + 1975
1989	<i>Blueberry hill</i>	Robbe De Hert	Jaren 1950
1989	<i>Boerenpsalm*</i>	Roland Verhavert	Vooroorlogse 20e E
1989	<i>Wait until spring Bandini***</i>	Dominique Deruddere	Interbellum: 1925
1992	<i>Daens*</i>	Stijn Coninx	19e E: einde: 1888
1995	<i>Brylcream boulevard</i>	Robbe De Hert	Jaren 1960: 1964
1996	<i>Elixir d'Anvers</i>	Diverse o.l.v. Robbe De Hert	12e E + 16e E + 17e E + 19e E
1997	<i>Gaston's war*</i>	Robbe De Hert	WO II + naoorlogse jaren
1998	<i>Dief*</i>	Marc Punt	Jaren 1970
1998	<i>Le bal masqué*</i>	Julien Vrebos	Jaren 1980
1999	<i>Molokai*</i>	Paul Cox	19e E: 2e helft: 1865-1889
2000	<i>Olivetti 82*</i>	Rudi Van Den Bossche	Jaren 1980
2000	<i>Lijmen – Het been*</i>	Robbe De Hert	Interbellum: 1935
2002	<i>Villa des roses*</i>	Frank Van Passel	Vooroorlogse 20e E: 1913

Tabel 13: Gesteunde majoritair Vlaamse langspeelfilms die zich in het verleden afspelen (1964-2002)***

Bron: eigen dataverzameling.

* Deze films waren adaptaties van een literair werk.

** *Wait until spring Bandini*, over Italiaanse emigranten in Colorado, is de enige historische film die zich niet in Vlaanderen afspeelt.

*** *Film 1* (1999, Willem Wallyn), die als vertrekpunt het Agusta-proces heeft, speelt zich ook af in het verleden, maar gezien dit verleden zich eind 1998 en begin 1999 situeert, beschouwen we de film eerder als een hedendaagse film.

De voor de Vlaamse beweging zo belangrijke periode van de middeleeuwen was dus allerm minst sterk vertegenwoordigd in de Vlaamse gesubsidieerde filmproductie. Bovendien was *Elixir d'Anvers* gebaseerd op enkele anekdotes uit de Antwerpse geschiedenis, waardoor enkel het over de Guldensporenslag handelende *De leeuw van Vlaanderen* een specifieke “geschiedkundige” episode uit de middeleeuwen reconstrueerde. Door het expliciet centraal stellen van een historische gebeurtenis neemt *De leeuw* ook in het volledige corpus van historische films een vrij uitzonderlijke plaats in. Het merendeel van de films uit Tabel 13 waren immers louter in het verleden gesitueerd. Daarenboven waren diverse van de historische films die wel waargebeurde feiten behandelden eerder anekdotisch van aard, zoals de misdaadfilm *Dief* (1998, Marc Punt) naar het leven van de gangster Frans Van Reeth, of sterk gefictionaliseerd, zoals in het over de Bende van Nijvel handelende *Le bal masqué* (1998, Julien Vrebos). Dit gold ook voor films als *Monsieur Hawarden* (1968, Harry Kümel), *Mira* (1971, Fons Rademakers) en *Rolande met de bles* (1972, Roland Verhavert), die daarbij in de eerste plaats literaire adaptaties waren, waardoor het gegeven dat er waargebeurde feiten aan het literaire werk ten grondslag lagen eerder bijkomstig was.

In andere films kwamen wel episodes uit de Vlaamse geschiedenis voor, maar toch kunnen we deze films moeilijk geschiedkundig noemen. Zo vormde de Tweede Wereldoorlog in de eerste plaats de (weliswaar belangrijke) setting voor films als *De vijanden* (1967, Hugo Claus), *Dood van een non* (1975, Paul Collet & Pierre Drouot) en *Een vrouw tussen hond en wolf* (1979, André Delvaux), eerder dan dat deze films specifieke geschiedkundige gebeurtenissen reconstrueerden. Naast *De leeuw van Vlaanderen* waren de enige films waarvoor dit wel het geval was, de biografische films *Permeke* (1985, Patrick Conrad & Henri Storck), *Daens* (1992, Stijn Coninx), *Gaston's war* (1997, Robbe De Hert) en *Molokai* (1999, Paul Cox). *Permeke*, een soort gefictionaliseerde documentaire, handelde over het leven en werk van de kunstschilder Constant Permeke en belichtte op die manier Vlaanderens rijke cultuurtraditie (zie 6.3.3.1). *Daens* en *Molokai*, twee films waarop we verderop terugkomen, waren beide gericht op een Vlaamse priester die opkwam voor de verdrukten in de samenleving. Bij priester Daens waren dit de arbeiders in de laat-negentiende eeuwse fabrieksstad Aalst, bij pater Damiaan de lepralijders op het eiland Molokai. *Gaston's war* ten slotte verhaalde over de Gentse verzetsstrijder Gaston Vandermeerssche tijdens de Tweede Wereldoorlog.

Hierbij valt het op dat ondanks het dalende aandeel van de historische film in de jaren 1980 en 1990, in net diezelfde periode wel enkele films verschenen over heldhaftige figuren en gebeurtenissen uit de

Vlaamse geschiedenis, terwijl dergelijke films voorheen onbestaande waren. Net zoals de algemene daling van de historische films kan gelinkt worden aan een gegroeid Vlaams zelfvertrouwen, kan ook het ontstaan van deze geschiedkundige films geïnterpreteerd worden vanuit de ontwikkeling van de Vlaamse natievorming. We dienen er ons bewust van te zijn dat dergelijke interpretaties, waarbij de evolutie van filmproducties gekoppeld wordt aan ruimere maatschappelijke ontwikkelingen, erg moeilijk expliciet te bewijzen vallen. Bovendien spelen er bij de totstandkoming van filmproducties steeds diverse andere economische en culturele factoren een rol. Tegelijk zijn de parallellen tussen de ontwikkelingen binnen de Vlaamse filmproductie en natievorming te opvallend om hier geen reflecties over te maken. Het politieke Vlaams nationalisme kende aan het begin van de jaren 1990 immers een hoogtepunt net door de groeiende zelfstandigheid van Vlaanderen (zie 2.4). Met de staatshervorming van 1993 groeide de Vlaamse executieve uit tot een Vlaamse regering en werd de Vlaamse raad een volwaardig en vanaf 1995 ook rechtstreeks verkiesbaar Vlaams parlement. Om het maatschappelijke draagvlak voor de nieuwbakken Vlaamse deelstaat te bestendigen en te verruimen, had Vlaanderen nood aan een nieuwe, modernere mythevorming in plaats van de als achterhaald beschouwde middeleeuwse mystiek, zoals eerder de mislukte verfilming van *De leeuw van Vlaanderen* had bewezen. Zoals ook de journalist-historicus (en bekend criticus van de Vlaamse beweging) Marc Reynebeau (2005) aangeeft, kwam een film als *Daens* vanuit deze interpretatie op het juiste moment. De film toonde hoe het Vlaamse volk streed tegen armoede en onrecht. Hierdoor was het gelegitimeerd om het heft in eigen handen te nemen, iets wat correspondeerde met de politieke ontwikkelingen naar een federaal België en een zelfstandiger Vlaanderen.

Naast *Daens*, boden ook *Gaston's war* en *Molokai* een impliciet discours over Vlaanderen: een Vlaamse geschiedenis van “great men” waarbij de opstandige, heldhaftige en eigenzinnige karaktereigenschappen van de historische figuren centraal stonden. Het nationaal-ideologisch potentieel van dergelijke films is duidelijk, maar echt expliciet Vlaams-(cultuur)nationalistisch werd het slechts in *De leeuw van Vlaanderen*. Deze film, waarvan ook een televisieserie werd gemaakt, was een audiovisuele adaptatie van Hendrik Conscience's gelijknamige romantisch-historische roman uit 1838, die mee aan de basis lag van de cultus rond de Guldensporenslag en een centrale plaats innam binnen de Vlaamse beweging. Ondanks enkele kritisch-ironische toetsen vanwege regisseur Hugo Claus, sloot de film vrij dicht aan bij Conscience's roman, wat tot een overwegend romantisch-nationalistische resultaat leidde. Gezien de op verschillende vlakken uitzonderlijk nauwe relatie van deze film met het Vlaamse nationalisme, besloten we een aparte casestudy aan *De leeuw* te wijden. Voor een diepgaande analyse van zowel de productie, de tekst als de receptie van *De leeuw*, verwijzen we dan ook naar hoofdstuk 1. Hieruit blijkt dat de film niet enkel interessant is omwille van zijn Vlaams nationalistische geladenheid, maar ook omwille van het

ambigue filmbeleidsproces achter de verleende overheidstoelage. Na de bovenstaande omschrijving van de gesteunde historische filmproductie gaan we in de volgende paragrafen dieper in op dit achterliggende beleidsproces.

6.4.2.2 Het Vlaamse karakter van historische films

Ondanks het dalende aandeel van historische films binnen de totale gesteunde filmproductie, kunnen we algemeen opmerken dat de verschillende beleidsactoren doorheen de volledige onderzoeksperiode principieel gunstig stonden tegenover filmprojecten die een stukje Vlaamse geschiedenis in beeld wilden brengen. Enerzijds zag men de geschiedenis, net zoals het geval was met de literatuur, als een dankbare en schier onuitputtelijke bron om verhaalstof uit te halen, wat door het tekort aan goede originele scenario's nog bevorderd werd. Anderzijds kwam dikwijls de erkenning voor het Vlaamse karakter van de historische films naar boven. Zo was de commissie ondanks de vele filminhoudelijke, productionele en auteursrechtelijke problemen een groot supporter van het nooit gerealiseerde filmproject *Bakelandt* omwille van het "authentieke Vlaams karakter van dit project", dat gebaseerd was op de gelijknamige historische stripreeks over de roversbende van Ludovicus Baekelandt aan het begin van de 19^{de} eeuw.³¹² Dat het historische Vlaamse karakter doorslaggevend kon zijn in de beleidsbeslissingen, bewees ook George Terryns nooit gerealiseerde *Zeeziek of de dood van Ieper*, naar het literaire oorlogsdagboek van de Vlaamsgezinde priester-dichter Caesar Gezelle.³¹³ De commissie was ontgoocheld in "de zwakheid van de story-line en de filmische structuur, en de dunne karaktertekening" die uit het filmvoorstel spraken, maar besloot enkel en alleen op basis van het "sympathiek Vlaams karakter van dit dossier" toch een scenariopremie toe te keren.³¹⁴

Het sterk geapprecieerde Vlaamse karakter van een film werd volgens de filmcommissie dus versterkt door de behandeling van het Vlaamse verleden. In deze context speelde de nationaal-opvoedkundige visie een grote rol, waarbij men historische films zag als een mogelijkheid om het Vlaamse publiek te laten kennismaken met de eigen, Vlaamse geschiedenis. Dit ook wanneer de films louter in het verleden gesitueerd waren en zich niet baseerden op specifieke historische gebeurtenissen of personen. Deze vooropgestelde kennismaking met de Vlaamse geschiedenis kon ook rechtstreeks gekoppeld zijn aan een

³¹² RAB, V14, CV, 18 januari 1989. Toen de producent Ralf Boumans in 1989 onverwacht overleed, werd het project, in een geplande regie van Luc Maddelein, stopgezet, ondanks de vergevorderde voorbereidingen. Dit tot spijt van de commissie, die de regisseur aanraade "een ander producent te zoeken. De Commissie hoopt dat alles in het werk zal gesteld worden om het project tot een goed einde te brengen" (RAB, V14, CV, 8 november 1989). In 1992 werd aangekondigd dat Fugitive Cinema het project zou overnemen en herwerken, maar dit leidde niet tot resultaten.

³¹³ Caesar Gezelle's *De dood van Yper* (1916) was één van de weinige literaire getuigenissen van de Eerste Wereldoorlog.

³¹⁴ RAB, V14, CV, 21 februari 1986.

door de commissie gewenste impact op de hedendaagse Vlaamse maatschappij. Zo toonde de commissie zich een grote supporter van Paul Collets nooit gerealiseerde *De witten en de zwarten*, over de repressie na de Tweede Wereldoorlog, omdat “hier een thema behandeld wordt, waarop klaarblijkelijk nog steeds een zwaar taboe drukt. Mocht dit taboe met een goede film doorbroken worden, dan zou zulks een waardevolle bijdrage zijn tot een betere verstandhouding in onze gemeenschap.”³¹⁵ De beleidsactoren wilden overigens via het steunen van films niet enkel actief deelnemen aan het publieke discours over Vlaanderen in de eigen Vlaamse gemeenschap, maar ook daarbuiten. Dit toonde bijvoorbeeld een documentaire over Lodewijk De Raet, bekend om zijn rol binnen de vernederlandsing van de Gentse universiteit en het uitbouwen van een economische richting binnen de Vlaamse beweging. *Lodewijk De Raet* (1972, Frans Buyens) kreeg onmiddellijk positief advies,³¹⁶ de commissie achtte immers

“de figuur van Lodewijk De Raet (...), gezien de vooruitgang in de communautaire betrekkingen, momenteel boeiend genoeg om er een film aan te wijden. In deze film schuilt trouwens eveneens de mogelijkheid op een internationaal forum de echte betekenis van onze communautaire problematiek toe te lichten.”³¹⁷

De bezorgdheid van de commissie over de perceptie, zowel in binnen- als in buitenland, van de communautaire problematiek, komt hier met andere woorden sterk tot uiting. Het filmmedium werd hierbij gezien als een ideaal middel om deze doelstelling in te lossen.

Naast het verspreiden van de Vlaamse geschiedenis werd het Vlaamse karakter van historische films ook geapprecieerd als een manier om de Vlaamse films te onderscheiden van buitenlandse producties. Bovendien hoopte men op die manier sterkere aansluiting te vinden bij het Vlaamse publiek, dat door de herkenbaarheid van het Vlaamse karakter dan sneller geneigd zou zijn naar de film te gaan kijken. In de jaren 1980 en 1990 kwam dit publieksgerichte imperatief explicieter naar voren, maar de verschillende motivaties waren gedurende de volledige onderzoeksperiode steeds in meerdere of mindere mate

³¹⁵ RAB, V14, CV, 29 juni 1976. Door onenigheid tussen Paul Collet en scenarist Stan Laurijssen werd het project vroegtijdig stopgezet.

³¹⁶ Bij *Lodewijk De Raet* kwam duidelijk de invloed naar voren die hooggeplaatste ambtenaren konden hebben op de voortgang van bepaalde dossiers, in dit geval de CVP-gelieerde directeur-generaal binnen het ministerie voor Nationale Opvoeding en Nederlandse Cultuur Paul Rock. Rock kwam dit project persoonlijk toelichten gezien zijn rechtstreekse betrokkenheid als medeoprichter van de Stichting Lodewijk de Raet (ook de bevoegde minister van Mechelen was tot 1968 lid geweest van de stichting). In tegenstelling tot de reguliere commissieleden wanneer deze bij een project betrokken bleken, moest Rock de vergadering niet verlaten en kon hij aandringen op een snelle afhandeling, gezien het feit dat de film enkele maanden later, tegen het Tiende Vlaams Economisch Congres (Pasen 1971), klaar moest zijn.

³¹⁷ RAB, V14, CV, 15 december 1970.

aanwezig in het filmbeleid. Onafhankelijk van welk aspect het sterkst doorwoog, kunnen we hoe dan ook stellen dat het filmbeleid gunstig stond tegenover het promoten van de Vlaamse geschiedenis.

Zoals we zagen onder 6.1.4, ontstonden er door de grotere internationalisering vanaf de jaren 1980 spanningen in het filmbeleid omtrent de Vlaamse eigenheid van diverse coproducties. Hierdoor gingen de beleidsactoren sterker de nadruk leggen op het Vlaamse karakter van de projecten, wat goed tot uiting kwam bij de historische (co)producties.³¹⁸ Een sprekend voorbeeld hierbij vormt *Molokai* (1999, Paul Cox), één van de meest prestigieuze flops uit de Vlaamse filmgeschiedenis. Medio de jaren 1990 ontstonden er parallel aan elkaar twee nieuwe Damiaan-projecten, beide geconcipieerd als grootschalige coproducties.³¹⁹ Het nooit gerealiseerde *Damien of Molokai* werd geïnitieerd door Dirk Impens' Favourite Films, die net met *Daens* (1992, Stijn Coninx) een groot succes had geboekt. Impens slaagde erin regisseur Stijn Coninx te engageren voor een nieuwe priesterfilm, die deze keer echter een internationaal bekend onderwerp centraal stelde, waardoor men hoopte met het Damiaan-project het binnenlands publiekssucces van *Daens* ook in het buitenland te evenaren.³²⁰ De coproducerende Hollywoodstudio Columbia Tristar Pictures liet het project echter aanslepen, waardoor het project uiteindelijk niet doorging.³²¹ Wie er wel in slaagde een Damiaan-film te realiseren was Tharsi Vanhuyse, die er met zijn productiehuis ERA Films een Europese coproductie met een kostprijs van ongeveer 325 miljoen BEF van maakte.³²² Hierdoor was *Molokai* met voorsprong de duurste gerealiseerde Vlaamse productie uit onze onderzoeksperiode (op de tweede plaats staat Frank Van Passels' *Villa des roses* uit 2002 met een budget van 180 miljoen BEF). Ook deze productie bleef echter niet van problemen gespaard, niet in het minst door de ruzie tussen Vanhuyse en de Australische regisseur Paul Cox, wat ervoor zorgde dat er twee

³¹⁸ Zie bv. het nooit gerealiseerde Europese coproductieproject *Karel de Vijfde, de keizer en het meisje* van Jan Blokker en Martin Dewette, dat zich deels in Vlaanderen afspeelde. De commissie vond het "beslist de moeite waard om dit typisch Europees project met een duidelijke Vlaamse oorsprong te helpen opstarten" (RAB, V14, CV, 27 januari 1997). Naarmate de film vorm kreeg, vond zij echter dat het Vlaamse aspect onvoldoende tot uiting kwam (RAB, V14, CV, 7 juli 1998).

³¹⁹ Reeds in het midden van de jaren 1980 waren er plannen voor een filmproject naar het leven van Jozef De Veuster alias pater Damiaan. Het was de bedoeling om in 1989, het honderdste sterftejaar van de wereldbekende leprozenpriester, een film (*Kamiano*) uit te brengen in een regie van Jean-Pierre De Decker en geproduceerd door Hugo Vercauteren van Ilias Films, maar het groots opgezette project geraakte om budgettaire-productionele redenen niet van de grond (RAB, V14, nr. 393, Brief van Hugo Vercauteren aan Jules Anthonissen, 9 mei 1986; RAB, V14, CV, 16 september 1987; 2 juni 1988).

³²⁰ Zo merkte Coninx op dat hem gevraagd werd "een film in Amerika te maken, volgens het Daensconcept" (RAB, V14, CV, 25 april 1995).

³²¹ RAB, V22, nrs. 765-766, Brief van Dirk Impens aan de filmdienst, stand van zaken *Damien of Molokai*, 14 juni 1996.

³²² RAB, V22, nrs. 765-766, Nota van Paul Van de Velde aan D. Ketels, inspecteur-generaal van Financiën, 22 september 1999. De Vlaamse Gemeenschap verschaftte het project een preproductiepremie van 5 miljoen BEF en een productiepremie van 30 miljoen BEF.

versies van de film gerealiseerd werden. Geen ervan wist echter de hoge verwachtingen (noch op kritisch vlak, noch qua bezoekcijfers) in te lossen.³²³

Bij de verschillende producties liet de filmcommissie steeds haar bijzondere interesse blijken voor een film naar het leven van pater Damiaan. Door het grootschalige internationale coproductieopzet van de diverse projecten, was een constante zorg hierbij het behouden van het Vlaamse karakter van de films. De commissie was niet onverdeeld gelukkig met wat zij de “wetmatigheden van de Amerikaanse film” noemde die zij terugvond in “de look, de aanpak, de hoofdacteur, de vertelstructuur, de taal ...” van het Coninx-project.³²⁴ Dit Amerikaanse karakter onderscheidde de commissie ook in het *Molokai*-project,³²⁵ maar hier stelde zich bovendien het belangrijkere bezwaar dat “nergens gerefereerd wordt aan de Vlaamse afkomst van Damiaan.”³²⁶ De producent bracht hier tegenin dat de figuur Damiaan door iedereen gekend is, en dat het refereren naar zijn levensjaren in Vlaanderen hierdoor overbodig is. De commissie was echter niet overtuigd en pleitte nogmaals voor “een expliciete verwijzing in het scenario naar de afkomst van Damiaan”.³²⁷ Uiteindelijk gingen de indieners volgens de commissienotulen “het moreel engagement aan om – in samenspraak met de regisseur en de scenarist – de Vlaamse dimensie in het verhaal tot uiting te brengen”, waardoor de commissie een definitief positief steunadvies gaf.³²⁸ In de finale filmtekst uitte de wens van de commissie zich uiteindelijk in vier kleine referenties aan Vlaanderen of België in de dialogen.³²⁹

6.4.2.3 Productionele belemmeringen

De commissie vond het dus zeer belangrijk om het binnen- en buitenlandse publiek eraan te herinneren dat de held van het verhaal een Vlaming was. Zoals we eerder aangaven, was precies dit duidelijk Vlaamse karakter de reden waarom de commissie positief stond tegenover historische projecten. Bij deze positieve attitude waren er echter twee cruciale factoren die het betoelagingsproces in sterke mate konden afremmen of net bevorderen. Het commissiediscours rond de prestigeproductie *De leeuw van Vlaanderen*

³²³ De film behaalde 93.288 bioscoopbezoekers in België, wat voor een Vlaamse film niet slecht is, maar wat lang het verhoopte kassucces voor de internationale coproductie was. Ook de Nederlandstalige pers liet zich erg negatief uit over de film (Craps, 1999; Kleijer, 2000; R.N., 1999; Wijnen, 1999).

³²⁴ RAB, V14, CV, 28 februari 1995.

³²⁵ De commissie oordeelde dat het Cox-project “al bij al even Amerikaans aandoet als het andere Damiaanproject. Het scenario is wel professioneler dan dat van Coninx, dat op zijn beurt dan weer Vlaamser getint is” (RAB, V14, CV, 28 januari 1996).

³²⁶ RAB, V14, CV, 17 december 1996.

³²⁷ RAB, V14, CV, 25 november 1997.

³²⁸ RAB, V14, CV, 25 november 1997.

³²⁹ We hebben het hier over de *Molokai*-versie van producent Vanhuyse, die ook de reguliere bioscopen haalde. Op een gegeven moment zegt Damiaan dat hij in Vlaanderen wel vaker in een stal heeft geslapen, en later in de films zegt hij dat in België de wind ook waait. Verder worden kort het Belgische bier en een Belgische krant vermeld.

gaf deze twee factoren mooi aan. De door Kunst en Kino en de BRT getrokken Vlaams-Nederlandse coproductie kon genieten van een overheidstoelage van 25 miljoen BEF, het dubbele van wat een langspeelfilm begin de jaren 1980 normaal gezien ontving. Nochtans was dit hoegenaamd niet naar de zin van de filmcommissie, die vond dat de middeleeuwse spektakelproductie zoals de producenten die voor ogen hadden de mogelijkheden van de Nederlandstalige productiesector ver te boven ging. Ten tweede argumenteerde de commissie dat “de heroïsche geschiedschrijving, zoals beoefend in *De leeuw van Vlaanderen*, in deze tijd niet langer verantwoord is en een aanfluiting vormt van de historische werkelijkheid”.³³⁰ De vrees voor productionele hoogmoed en een romantisch-nationalistisch resultaat werd echter niet gedeeld door staatssecretaris De Backer, noch door haar opvolger minister Poma, die de overheidssteun toestonden.³³¹ In dit geval was de rechtstreekse interventie door de bevoegde minister bepalend voor het filmbeleid, maar in het algemeen was het opnieuw in de eerste plaats de filmcommissie die vorm gaf aan de beleidsresultaten met betrekking tot historische films. Hierbij verwachtte de commissie op tekstueel vlak dus een grote historische correctheid. Op contextueel vlak moesten de projecten rekening houden met de budgettaire en dus de productionele beperkingen van de Vlaamse filmproductiesector.

Met betrekking tot dit laatste aspect was de commissie zich steeds bewust van de budgettaire-productionele restricties waarmee Vlaamse films bijna altijd te kampen kregen. Hierbij liet de commissie haar invloed niet enkel gelden in het afwijzen van door haar onhaalbaar geachte producties, zij nam ook een actieve, meestal preventieve rol op zich die de Vlaamse historische filmprojecten soberder van opzet en uitzicht maakte. Exemplarisch voor de commissie haar positieve doch waarschuwendende en daardoor sturende houding tegenover historische films was de adviesvorming rond *Klaus Zannekin*, een nooit gerealiseerd project van Jan Vromman naar een West-Vlaamse legende uit de Middeleeuwen:

“(…) de commissie [wil] vooreerst blijk geven van haar waardering voor de interessante thematiek van een verhaal dat door de auteur gesitueerd wordt in een boeiende periode van onze geschiedenis. (...) Toch acht de Commissie het niet overbodig erop aan te dringen bij een eventuele schriftuur van in den beginne rekening te houden met een realistisch budget d.w.z. elke vorm van grootschaligheid zoveel te vermijden om de kansen op produktie reeds bij het schrijven reëel te houden.”³³²

³³⁰ RAB, V14, nr. 19, Nota van de SCF aan minister Poma, 28 januari 1982.

³³¹ Voor een grondige analyse van het beleidsproces achter de productiesteun aan *De leeuw van Vlaanderen*, evenals van de verdere rol van het filmbeleid in de productie van de film en televisieserie, zie hoofdstuk 9.

³³² RAB, V14, CV, 30 januari 1991.

Dit budgetair-productionele aspect is belangrijk voor een beter begrip van de Vlaamse historische filmproductie. Zo verklaren de grote kosten op het vlak van decors en kostuums, waarbij men in historische films traditioneel immers naar een zo groot mogelijke authenticiteit streeft, mee waarom er niet meer in het verleden gesitueerde films het licht zagen. Voor de wel gerealiseerde historische films verklaart het mee de vaak sober gehouden mise-en-scène, de relatief vaak voorkomende focus op armere historische populaties zoals de plattelandsbevolking, de zelden verder dan de 19^{de} eeuw teruggaande tijdssetting en de geringe aanwezigheid van massa- en spektakelscènes.³³³ Dit zijn allemaal zaken die in contrast staan met de eigenschappen van vele historische producties die over veel grotere budgetten beschikken en net uitpakken met hun hoge *production value* op deze vlakken (in de zin van een hoge kostprijs die tot uiting komt in het beeld). Zo is de weelderige mise-en-scène van de Britse kostuumdrama's en hun focus op hogere klassen uit oudere tijdsperiodes bekend en nemen massa- en spektakelscènes bijvoorbeeld vaak een belangrijke plaats in bij historische oorlogsfilms uit Hollywood.

6.4.2.4 Historische correctheid en *Daens*

Het tweede grote aandachtspunt in het beleidsproces rond films gesitueerd in het verleden was de tentoongespreide historische correctheid, traditioneel een centraal discussiepunt binnen zowel het publieke als het academische debat rond historische films (De Wever & Vande Winkel, 2007, pp. 201-202). Bij de filmcommissie kwam deze nadruk voort uit de cultureel-educatieve bezorgdheid om het Vlaamse publiek kennis te laten maken met Vlaanderens “ware” geschiedenis. De commissie liet zich dan ook stevast negatief uit over projecten die een loopje namen met de historische feiten of ingingen tegen de geest van de geschiedenis.³³⁴ Omgekeerd sprak zij haar waardering uit voor projecten die wel aan deze verwachtingen voldeden, zoals *Een vrouw tussen hond en wolf* (1979, André Delvaux), een film die de commissie trof “door de genuanceerde wijze waarop een tijdsclimaat werd opgeroepen”.³³⁵ Hierbij aansluitend hechtte zij heel wat belang aan een grondige voorbereidende research van historische projecten, waarvoor de commissie geregeld een preproductiepremie toekende, iets wat voor niet-historische films slechts zeer uitzonderlijk gebeurde.³³⁶

³³³ Dhoest (2002, pp. 204-205) maakt een gelijkaardige analyse voor de tv-fictie van de monopolistische BRT.

³³⁴ Zie bv. het negatieve advies voor het nooit gerealiseerde project *De zeven hoofdzonden* van Paul Cammermans en Christina Meerbeke, waar de commissie de historische reconstructie bekritiseert omdat er “aksenten, zowel wat betreft het feitelijk als het ideeënverloop ontbreken” (RAB, V14, CV, 15 januari 1988).

³³⁵ RAB, V14, CV, 2 maart 1979.

³³⁶ Zie RAB, V14, CV, 18 januari 1989; 10 juli 1991; 18 februari 1993.

Het mag dan ook duidelijk zijn dat de filmcommissie haar invloed liet gelden om de historische Vlaamse cinema vanuit historisch oogpunt zo correct mogelijk te maken.³³⁷ Deze impact liet zich niet enkel voelen in het positief of negatief adviseren van projecten die al dan niet de gewenste historiciteit vertoonden, maar kon ook rechtstreekse tekstuele gevolgen hebben voor de projecten. Zo eiste de filmcommissie bij het toekennen van een scenariopremie voor het nooit gerealiseerde jeugdfilmproject *Brugge, anno 1900* van Jan Keymeulen dat “historische onjuistheden en anachronismen moeten vermeden worden”.³³⁸ Vaak kwam de zorg om het duiden en begrijpelijk maken van het verleden in functie van het juist informeren van het Vlaamse publiek hier sterk naar voren. Zo stelde zich bij *De loteling* (1973, Roland Verhavert) het probleem dat wat in Consciencies tijd als algemene voorkennis van het publiek kon verwacht worden, dit in de jaren 1970 niet meer het geval was. Daarom vond de commissie het noodzakelijk om meer historische duiding van de sociale context toe te voegen.³³⁹ Zoals scenarist Nic Bal (1985, p. 374) in zijn BRT-memoires liet optekenen, gaven de filmmakers hier positief gevolg aan:

“In het kasteel van Ham voerden Roland Verhavert en ik een lang gesprek met de experts, die mijn scenario wilden aanvullen met een achtergrond van de sociale toestanden rond het jaar 1834. We aanvaardden de suggestie.”

Hierdoor liet de filmcommissie het historische aspect primeren op haar gewoonlijke drang naar trouwheid aan het literaire bronwerk (zie 6.3.4.1), wat ook bij *De leeuw van Vlaanderen* en andere historische adaptaties het geval was.

Dat de filmcommissie soms zeer sterk kon vasthouden aan de exacte weergave van de historische feiten, bleek ook uit het beleidsproces rond *Daens* (1992, Stijn Coninx). Gezien het belang van Daens voor de Vlaamse filmgeschiedenis en het moeizame beleidsproces dat meer dan een decennium overspande, staan we bij deze film iets langer stil. De oorspronkelijke stuwende kracht achter deze film was Robbe De Hert, die na het succes van *De Witte van Sichem* (1980) een nieuw historisch project naar een literair werk wilde opzetten, ditmaal echter naar een auteur van eigen keuze: Louis Paul Boon.³⁴⁰ De Hert en scenarist Fernand Auwera werkten begin de jaren 1980 aan een scenario naar Boons in 1971 verschenen kroniek van de bewogen sociaal-economische en politieke geschiedenis van Aalst tussen 1884 en 1914. Ze kozen er echter niet voor de drukker Pieter Daens, maar wel zijn broer priester Adolf Daens als hoofdpersonage

³³⁷ Zie bv. het commissieadvies rond het nooit gerealiseerde *De witten en de zwarten* van Paul Collet (RAB, V14, CV, 5 mei 1976).

³³⁸ RAB, V14, CV, 17 juli 1987.

³³⁹ RAB, V14, CV 13 januari 1972; 3 maart 1972; 14 april 1972.

³⁴⁰ Boon was bevriend met De Hert. Hij had tevoren reeds geacteerd in twee kortfilms van De Hert, *Insane* (1966) en *De bom* (1967), en had meegeschreven aan het scenario van *De Witte van Sichem*.

op te voeren. In lijn met de bevorderlijke houding om het Vlaamse publiek kennis te laten maken met een stukje Vlaamse geschiedenis, was de commissie het project van in het begin genegen. Zo stelde de commissie in 1982 dat zij “uitermate geïnteresseerd blijft aan een mogelijke realisatie van *Priester Daens*, op basis van de sociale, politieke en culturele betekenis, die in een dergelijk project kan vervat liggen”.³⁴¹

Het project kreeg in datzelfde jaar dan ook een dubbele scenariopremie toegekend. Het bekomen van een productiepremie had echter heel wat meer voeten in de aarde, en dit omwille van twee immer bovendrijvende factoren bij historische filmprojecten: de historische correctheid en het productionele aspect. Zowel de commissie Danckaert, bij wie het project in 1981 aanhangig was gemaakt, als de commissie Adams, die het project medio 1983 overnam, toonden zich immers erg gevoelig voor de administratieve en productionele nalatigheden van Fugitive Cinema en Robbe De Hert.³⁴² Omwille van de productionele grootschaligheid van het *Daens*-project en het ontbreken van voldoende garanties had de commissie het er dan ook moeilijk mee om het volle vertrouwen te schenken aan Fugitive Cinema als productiebedrijf.³⁴³ De Hert zelf nam dit de filmcommissie zeer kwalijk en beschuldigde haar in zijn memoires van “onbegrip, verwaandheid, bekrompenheid en incompetentie” (De Hert, 2003, p. 59). Bovendien zag hij ook een andere, ideologische reden voor de weigering tot productiesteun: het commissielid met socialistische achtergrond Walter Goetmaeckers zou er immers principieel tegen geweest zijn dat “een rooie” als De Hert een film zou maken over een priester (De Hert, 2003, pp. 63-65).³⁴⁴ In ons archiefonderzoek hebben we geen elementen gevonden die deze redenering konden staven, en ook in de interviews met de beleidsbetrokkenen werd dit steeds met klem ontkend.³⁴⁵ Dit neemt natuurlijk niet weg dat een of meerdere commissieleden wel degelijk een ideologisch voorbehoud tegenover De Hert en/of het project konden hebben, maar alleszins waren er ook andere, filminhoudelijke en productionele redenen die het betoelagingsproces blokkeerden.

Hoe het ook zij, toen het project na enkele jaren stilstand in 1989 opnieuw voor de filmcommissie kwam, ditmaal zonder Goetmaeckers en met enkele nieuwe commissieleden, was het alleszins zo dat het

³⁴¹ RAB, V14, CV, 17 september 1982.

³⁴² Toen De Hert in 1981 zijn *Daens*-project indiende, had hij nog drie onafgewerkte projecten lopen: het uitschrijven van het scenario van het nooit gerealiseerde *Hoe eerder hoe beter*, de realisatie van de animatiefilm *The salt canyon massacre* (1982, Jan Van Buyten & Stef Viviane) en de compilatiefilm/documentaire *De droomproducenten* (1984, Robbe De Hert).

³⁴³ Zie bv. RAB, V14, CV, 29 juni 1984.

³⁴⁴ Deze politieke motivatie tot weigering van overheidssteun aan *Daens* wordt ook gemaakt door Everaerts (2000, p. 71).

³⁴⁵ Zo stelde René Adams (interview met de auteur, Gent, 11 februari 2013) dat De Hert integendeel altijd op enorm veel sympathie kon rekenen bij de filmcommissie. Volgens Adams, evenals volgens Bert Podevyn (interview met de auteur, Gent, 4 februari 2013), was het in de eerste plaats de productionele en administratieve “rommel” van De Hert die hem de das omdeed.

beleidsproces een stuk vlotter verliep. Al dient hierbij aangestipt dat een deel van de vroegere productionele bezwaren werd opgevangen doordat niet langer Fugitive Cinema als productiehuis fungeerde, maar wel Favourite Films van producent Dirk Impens, met wie De Hert net *Blueberry hill* (1989) had gemaakt en dat de commissie een groter vertrouwen gaf. De filmcommissie stemde ook expliciet in met de aanstelling van Robbe De Hert als regisseur,³⁴⁶ maar zijn enthousiasme was intussen fel getemperd. Impens trok hierop Stijn Coninx aan, die net met *Koko flanel* (1989) de grootste Belgische bioscoophit tot op dat moment had gescoord. De realisatie van *Daens* kwam steeds dichterbij, maar zoals de commissie al die jaren had gevreesd, zorgde de productieomvang inderdaad voor nog heel wat problemen, waardoor de filmmakers na de opnames opnieuw kwamen aankloppen bij de filmcommissie om een extra toelage van 10 miljoen BEF bovenop de reeds verkregen productiepremie van 25 miljoen BEF te vragen. De commissie bevestigde hierop haar vertrouwen in “de culturele waarde van een project dat zij met enthousiasme op gang heeft geholpen en is van oordeel dat de film, hoe en door wie dan ook, een optimale afwerking verdient.”³⁴⁷ De nieuw aangetreden minister van Cultuur Hugo Weckx was hier nog meer van overtuigd en besliste zonder een definitief advies van de commissie het gevraagde bedrag toe te kennen.³⁴⁸ Deze beslissing zou hij zich niet beklagen: met 848.000 Belgische bioscoopbezoekers zou *Daens* uitgroeien tot een enorm binnenlands publiek succes en bovendien haalde de film de eerste Vlaamse nominatie voor een Oscar voor beste niet-Engelstalige langspeelfilm binnen. Na het succes van de film werd *Daens* het vlaggenschip en alomtegenwoordig referentiepunt in zijn filmbeleid, wat zich onder andere vertaalde in het toekennen van het Vlaams cultureel ambassadeurschap aan de film.³⁴⁹

Naast het productionele voorbehoud dat de filmcommissie al die jaren aan de dag legde, was er nog een tweede factor die het beleidsproces van *Daens* bemoeilijkte: de historische correctheid van het project. Reeds bij de allereerste behandeling van het project in 1981 legde de commissie Danckaert de nadruk op de “noodzakelijke historische research, die voor een dergelijk onderwerp vereist is”.³⁵⁰ De commissie Adams, die vanaf 1983 over het dossier moest oordelen, stelde zich op dit vlak nog een stuk gevoeliger op en wees meermaals op het volgens haar onvoldoende historisch gestoffeerde project.³⁵¹ Dit filminhoudelijk struikelblok nam in de negatieve commissieadviezen een minstens even belangrijke plaats

³⁴⁶ RAB, V14, CV, 8 november 1989.

³⁴⁷ RAB, V14, CV, 20 februari 1992.

³⁴⁸ De commissie stelde zich immers wel positief op, maar wilde nog geen definitief advies uitbrengen tot er waarborgen waren dat er ook een inbreng zou komen van andere instanties (RAB, V14, CV, 13 mei 1992).

³⁴⁹ Toen koning Albert II in 1993 Coninx tot baron verhief, vormde *Daens* overigens ook een zeldzaam voorbeeld van hoe het koningshuis in zekere zin kan interfereren in het filmbeleid door haar waardering voor bepaalde personen of films te tonen.

³⁵⁰ RAB, V14, CV, 20 november 1981.

³⁵¹ Zie bv. RAB, V14, CV, 29 juni 1984. Volgens De Hert (2003, pp. 62-63) was deze kritiek echter gebaseerd op onbegrip en was de historische research net zeer grondig gebeurd.

in als de productionele bezwaren. Toen het project in 1989 opnieuw voorkwam, bleef deze kritiek gelden. Zo vroeg de commissie op een hoorzitting met de filmmakers om enkele scènes te herwerken, waarbij deze “alle garanties moeten bieden omtrent de historische authenticiteit”³⁵². Ook in volgende behandelingen van het dossier sprak de commissie enerzijds haar gunstige ingesteldheid tegenover het project uit, maar bleef zij anderzijds wijzen op haar “bezwaren tegen een aantal vermeende historische onnauwkeurigheden”. Zo werd de invoering van het algemeen meervoudig stemrecht in België in het scenario “algemeen stemrecht” genoemd, waardoor de indruk zou kunnen ontstaan dat hiermee het pas na de Eerste Wereldoorlog ingevoerde enkelvoudig (mannelijk) stemrecht bedoeld werd.³⁵³ Toen regisseur Coninx en producent Impens in de pers lieten optekenen dat de historische waardigheid niet het uitgangspunt van de film zou zijn, herinnerde de commissie de indieners eraan dat zij steeds “veel belang hechtte aan de juiste historische context van het verhaal. Ze dringt er bijgevolg op aan dat het ‘algemeen meervoudig stemrecht’ op een historisch adequate manier in de film zou voorkomen”.³⁵⁴ In de uiteindelijke film bleef men echter spreken over “algemeen stemrecht”, wat de grenzen van de impact van de filmcommissie aantoonde.

De focus op wat binnen het filmverhaal slechts een detaillistisch verschil zou uitmaken (het benoemen van het algemeen stemrecht als algemeen meervoudig stemrecht), maar binnen de Belgische geschiedenis, en zeker ook die van de Vlaamse beweging (zie 2.2), een zeer belangrijk feit betekende, illustreert het belang dat de filmcommissie hechtte aan de historische correctheid van bepaalde geschiedkundige feiten. Met andere historische verdraaiingen, zoals het neerzetten van priester Daens als een zelfverzekerd personage terwijl zijn vele twijfels achterwege worden gelaten, bleek de commissie dan weer geen moeite te hebben.³⁵⁵ Een dergelijke mythologiserende heroïsering werkte het natievormend potentieel van de film in de hand, maar wellicht lag het in de eerste bedoeling van de filmmakers hierdoor tot een meer populaire, mainstream film te komen. Zowel bij *Daens* als in diverse andere gevallen toonde de filmcommissie zich wel degelijk bewust van dergelijke dramatische wetmatigheden die bij het maken van een speelfilm komen te kijken. Hierdoor kunnen we de filmcommissie binnen het ruimere debat over de historische correctheid van films doorheen de volledige onderzoeksperiode voornamelijk situeren als een aanhanger van de meer moderne visie die de eigenheid van speelfilms onderkent en aanvaardt dat nooit alle historische nuances kunnen weergegeven worden. Auteurs als Rosenstone (1995, pp. 45-79) en De Wever en Vande Winkel (2007, pp. 204-209) stellen dat de altijd aanwezige fictieve elementen in

³⁵² RAB, V14, CV, 8 november 1989.

³⁵³ RAB, V14, CV, 10 juli 1991.

³⁵⁴ RAB, V14, CV, 25 september 1991.

³⁵⁵ Voor een bondige bespreking van de historische correctheid in zowel Boons roman *Pieter Daens* als in de film *Daens*, zie Levecq (1994). Verdoodt (1993) beschrijft dan weer de historische figuur Adolf Daens en zijn twijfelende karaktereigenschappen.

mainstream films vanuit historisch oogpunt geen afbreuk hoeven te doen aan de waarde van de film. Belangrijker dan de exacte feiten, is het weergeven van de correcte geest van de geschiedenis.³⁵⁶ Bekende procedés hierbij zijn bijvoorbeeld het samenvoegen van verschillende historische personen of groepen in één filmpersoonage of het vereenvoudigd narratief weergeven van de historische gebeurtenissen. Beide strategieën kwamen ook in *Daens* voor en werden door de commissie niet in strijd geacht met de zo sterk gewenste historische authenticiteit. Een correcte weergave van een belangrijk feitelijk gegeven in de Belgische geschiedenis als het algemeen meervoudig versus enkelvoudig stemrecht vond de commissie daarentegen onontbeerlijk.

6.4.3 Besluit

Over het algemeen stonden de beleidsactoren positief tegenover films die actuele, maatschappelijk relevante onderwerpen behandelden, aangezien zij op die manier het eigen, herkenbare Vlaamse karakter van de films vergrootten. Bovendien werd de positieve instelling gemotiveerd vanuit de overtuiging dat films een maatschappelijke functie en verantwoordelijkheid hebben. Deze films mochten maatschappijkritisch, en daardoor ook nationaalkritisch van aard zijn. Dit wakkerde immers het publieke debat (en dus de ontwikkeling van het Vlaamse volk) aan. Een andere verklaring voor deze steun aan kritische films vinden we terug bij Williams (2002a, p. 6), die over de vaak zeer grimmige Franse banlieu-films stelt dat: “[t]hese films are presumably supported as examples of the great liberty available to French filmmakers, and of the innovations they can make in form and subject matter thanks to their superior cultural climate”. Het steunen van maatschappijkritische films kan met andere woorden de openheid, en daarmee de superioriteit van de Vlaamse cultuur aantonen. De openheid van het filmbeleid tegenover maatschappijkritische films kende echter ook haar grenzen, zoals de politieke tegenwerking tegen de maatschappelijke satires *Top-hit girl* (een nooit gerealiseerd project uit 1970 van Frans Buyens) en *Camping cosmos* (1996, Jan Bucquoy) bewees. Deze cases illustreren de bezorgdheid over het beeld van Vlaanderen dat in de gesteunde films werd opgehangen. Bij *Top-hit girl* behoedden de politieke actoren zich ervoor dat de communautaire kwestie in het belachelijke zou getrokken worden en bij *Camping cosmos* wilde de Vlaamse Gemeenschap haar naam niet verbinden aan een film die volgens haar het Vlaamse volk belachelijk maakte.

Algemeen werden films die relevante thema's uit de hedendaagse Vlaamse samenleving aansneden echter net aangemoedigd. Het Vlaamse, onderscheidende karakter speelde hierbij een belangrijke rol. Ook bij

³⁵⁶ Bovendien stellen er zich bij het in beeld brengen van het verleden zoveel praktische problemen waarover geen historische kennis bestaat, dat de filmmakers steeds verplicht zijn bepaalde zaken uit te vinden. Zolang deze filmische keuzes overeenstemmen met de geest van de geschiedenis, wat Rosenstone (1995, p. 72) “true inventions” (tegenover “false inventions”) noemt, stelt er zich volgens de moderne historische visie op film geen probleem.

historische films apprecieerde het filmbeleid een verstevigd Vlaams karakter door een historische setting. Vanaf de opmars van de internationalisering van de Vlaamse filmsector in de jaren 1980 en 1990, wat volgens de beleidsactoren voor een verminderde Vlaamse eigenheid van de producties zorgde, werd dit nog extra beklemtoond. Dit komt overeen met de eerder opgemerkte paradox tussen de toenemende globalisering en de groeiende nadruk op het eigen, Vlaamse karakter van de films om zich op die manier te onderscheiden van buitenlandse filmproducties (zie 6.1.5). De motivatie hiervoor mag dan deels verschoven zijn van een van bovenaf gedirigeerd cultureel-educatief natievormend ideaal naar een van onderuit gestuurde marktgerichte visie, toch bleef de doelstelling van een herkenbare cinema met een duidelijke Vlaamse identiteit, en dus het natievormend potentieel van deze cinema, goeddeels gelijk.

De continu positieve instelling van de beleidsactoren tegenover historische films werd echter vaak gefnuikt door de precare productionele omstandigheden van de Vlaamse filmsector. Dit speelde mee in het relatief beperkt aantal historische films dat werd gerealiseerd; doorheen de volledige onderzoeksperiode ongeveer een kwart van de gesteunde films. Deze films gingen bovendien nauwelijks verder terug in de tijd dan de 19^{de} eeuw. De voor de Vlaamse beweging zo belangrijke mythologische middeleeuwen waren dan ook grotendeels afwezig in de Vlaamse filmproductie. Een belangrijke uitzondering hierbij vormde *De leeuw van Vlaanderen* (1984, Hugo Claus), de enige expliciet nationalistische film uit onze onderzoeksperiode (zie hoofdstuk negen). Net omwille van de verregaande mythologiserende geschiedenisvertelling had de commissie nochtans een negatief steunadvies gegeven, maar dit werd genegeerd door de minister. Het negatieve advies paste binnen de commissie haar streven naar een zo groot mogelijke historische “authenticiteit”, opdat het publiek op een correcte manier geïnformeerd zou worden over het Vlaamse verleden.

De daling in het aandeel historische films doorheen de onderzoeksperiode (van ongeveer een derde naar ongeveer een vijfde), ondanks de constante positieve instelling van de beleidsactoren, kunnen we linken aan de gevorderde Vlaamse emancipatie. Het meer zelfzekere hedendaagse Vlaanderen had in deze optiek immers minder nood aan een bevestiging van een historisch gewortelde Vlaamse identiteit, maar wilde vanuit een gegroeid zelfvertrouwen eerder de hedendaagse, eigen samenleving verbeeld zien. Dit lijkt enigszins te contrasteren met het feit dat er naar het einde van de onderzoeksperiode toe, in tegenstelling tot voorheen, enkele films verschenen over “great men” uit de Vlaamse filmgeschiedenis. Tegelijk pasten deze films in de legitimering van het nieuwe, halfzelfstandige Vlaanderen, dat nood had aan een nieuwe en modernere mythevorming in plaats van de oubollige middeleeuwse mystiek.

CASESTUDIES

7 Historische adaptaties

We wezen er eerder al op dat adaptaties van literaire klassiekers binnen de theorievorming rond film en nationale identiteit een centrale plaats bekleden. Omdat zulke films zich vaak in het verleden afspelen, bestendigen zij niet alleen het literaire patrimonium van een natie, maar construeren zij tegelijkertijd een nationale geschiedenis. Ook de Vlaamse “historische adaptaties” (of “period adaptations” zoals ze in onderstaand artikel genoemd worden) uit de jaren 1970 en 1980 worden vaak binnen een Vlaams natievormingsdiscours geplaatst, waarbij het filmbeleid een belangrijke rol krijgt toegedicht. Deze films verdienen binnen onze onderzoeksvraag naar de relatie tussen filmbeleid en natievorming in Vlaanderen dan ook een meer diepgaande casestudy. Bovendien blijken zowel het academische als het publieke discours over de Vlaamse historische adaptaties en de relatie met het filmbeleid empirische fundering te missen, waardoor deze case een belangrijke revisionistische bijdrage aan de Vlaamse en Belgische filmgeschiedenis biedt.

Hieronder volgt het artikel “Film policy, national identity and period adaptations in Flanders during the 1970s and 1980s” zoals het in april 2014 (online first, publicatie in print in 2015) verscheen in het tijdschrift *Historical Journal of Film, Radio and Television*.

7.1 Introduction

During the 1970s and 1980s, the biggest amounts of official film support in Flanders, the northern, Dutch-speaking region of Belgium, were allocated to period films based on Flemish literary ‘classics,’ hereafter referred to as ‘period adaptations.’ Being the most prominent and prestigious genre in Flemish cinema at the time, these films are sometimes called the Flemish variant of ‘heritage films,’ which may be a good description when using a broad definition of this concept, but is somewhat misleading as the concept of ‘heritage film’ is mostly used in the British context to refer to period films that depict the glory of the upper class from a certain period of history.¹ In the Flemish context, however, few of the period adaptations can be classified as such, as most examples are ‘pastoral films,’ focusing on the rural working class and sharing some affinities with the German-language ‘heimat films.’² In the Flemish popular discourse, these films are often somewhat disdainfully referred to as ‘peasant films.’ Regardless of the terminology used, these kinds of films (whether from Flanders or elsewhere) are typically connected to questions of national identity, and discussed in terms of the representation and/or construction of a national culture.³ Underlying this debate is a conceptualization of national identity as a discursive

construction, whereby cinema functions as a provider of representations of, and thus discourses on, the nation.⁴ This is particularly relevant in relation to period films as they reconstruct ‘national history,’ even though they do not necessarily rely on historical events but are often just set in a particular period of history. In addition to offering representations, the process of adapting literary classics also involves the construction and preservation of a literary patrimony, which adds an extra dimension to the creation of a collective and cultural memory of a specific ‘imagined community.’⁵ In this respect, James Naremore points out that as early as the late 1940s, André Bazin⁶ had suggested that one of the functions of adaptations is ‘the creation of national or cultural mythology.’⁷

In this discussion, the case of Flanders is particularly interesting because of its recent history of (still) growing autonomy at the cultural, political and economic levels. Primarily due to the existence of two major language communities, the unitary Belgian state evolved into a federal state over the course of the second half of the 20th century. Hence, Flanders is often considered as a ‘subnation,’ predominantly (and most relevant for this study) in cultural terms. In this context, the Flemish period adaptations of the 1970s and 1980s have frequently been comprehended in terms of cultural national identity, even more so because of the specific choice of literary works that were adapted. These were mostly traditional and nostalgic ‘peasant novels’ by writers who were often connected to the Flemish Movement,⁸ thereby inscribing the films ‘in a tradition of cultural nationalism’ as Alexander Dhoest noted of a similar production trend in television drama.⁹

When selective, ‘cultural’ film support arrived in Belgium during the 1960s, a period marked by the emerging institutionalization of Flemish cultural and political emancipation, it immediately became a regionalized affair. Since its establishment, the Flemish support system has been a *sine qua non* for nearly all Flemish feature films to enter the production stage, meaning that the relevant film policy actors indeed have a determining role in shaping the Flemish film sector. It has often been stated that Flemish film policy during the 1970s and 1980s tried to stimulate films that could contribute to the construction of a Flemish national identity and therefore preferred a certain type of period film based on classics from Flemish literature.¹⁰ Despite considerable praise for certain artistic qualities of these films, both journalists and filmmakers also regularly blamed the film policy actors for imposing a narrow-minded and conservative view of Flemish film production.¹¹ In *Split screen: Belgian cinema and cultural identity*, the only academic English-language monograph devoted to Belgian cinema to date, Philip Mosley put it as follows:

As the subsidy system grew institutionalized, it became apparent that the respective linguistic community film commissions were particularly eager to support projects furthering the cultural identity of their communities by recourse to their history and patrimony. One of the most appropriate avenues for development was the adaptation for the screen of acknowledged literary works, mostly classics of Flemish or Belgian francophone literature. This strategy became particularly important in Flanders, where the search for an ethnolinguistic identity was predicated to a great extent on the demonstrable continuity of a traditional and unified Flemish culture.¹²

While I acknowledge the relevance of positioning these period adaptations within a Flemish cultural nation-building framework, this article argues that the assumed straightforward correlation between period adaptations, Flemish ideological objectives and the allocation of official film support lacks nuance and empirical investigation.¹³ The same goes for other, more popular and widespread accounts, such as the simplistic statement that a filmmaker only had to adapt a classic work of Flemish literature to get government support, or the related misconception that period adaptations pervaded Flemish cinema of the 1970s and 1980s. These assumptions are mainly grounded in the facts that the decision-making process and the views behind the pursued film policy were rarely transparent and that the period adaptations were often the most prestigious and popular Flemish films at the time.¹⁴

While investigating the above statements, this article addresses the described shortcomings and offers a detailed historical account of the Flemish film support process behind period adaptations and how the issue of national identity was involved. The article relies primarily on original archival research in the Flemish government's film department records. The comprehensive subsidy dossiers for the realised period adaptations, the meeting reports and other documents of the Selection Commission for Cultural Films (hereafter SCF) that advised the Minister of Culture in its film support decisions in particular proved to be very instructive. In analysing this material, it should be taken into consideration that although official documentation often 'purports to be the "voice" of the state, (...) [it] is often riddled with contradictions and enigmas which demand a careful reading strategy.'¹⁵ The commission's official support recommendations to the minister were for example always the result of a negotiation between the different commission members, of whom the diversity of opinions were often reflected in the summary report of the commission's discussion. The large amount of hitherto unavailable archival documentation was further complemented by interviews with both former policy actors (film commission members, administrative personnel and one relevant minister) and filmmakers (directors and producers). All quotations from archive materials and interviews have been translated from Dutch or French into English by the author.

In analysing the impact of official film policy on the production of Flemish period adaptations, this article also contributes to the expansion of what Simone Murray calls a ‘materialist’ approach within the field of adaptation studies, where textual analysis is still the overwhelmingly dominant methodological cornerstone.¹⁶ In the wake of Naremore’s call to take ‘into account the commercial apparatus, the audience and the academic culture industry,’¹⁷ and partly inspired by the political economy tradition in media studies, Murray advocates a focus on the power structures behind the production of adaptations. Until now, the few relevant studies of literary adaptations in this respect typically departed from a commercial and industrial standpoint.¹⁸ The role of various governments’ film production policies, which is particularly relevant within a European context, remains generally unexplored. While revealing a crucial part of the complex of forces that facilitated the production of Flemish period adaptations, this article thus contributes to this overlooked aspect of a materialist approach to adaptations.

7.2 Film policy and period adaptations in Flanders

In 1952, a first form of systematic government support for film production in Belgium was introduced. The so-called ‘de-taxation’ measures enabled Belgian films to recycle a part of the taxes on its theatre revenues. This automatic and merely economically inspired support system was organized on a national, Belgian level. When plans for a selective, culturally motivated film support system emerged, they were initially also seen within a national framework. However, the negotiations to create a ‘Belgian Film Institute’ failed due to the Flemish demand for a dual (a francophone and a Dutch-language) autonomous structure of this institute. As a result, the Flemish Christian Democratic Minister of Culture Renaat van Elslande, a heavy supporter of the then institutionalizing Flemish emancipation, established a regionalized, Flemish cultural film support system in 1964. The Royal Decree ‘for the promotion of Dutch-language film culture’ established a ‘Selection Commission for Cultural Films’ (in short, the film commission) to which filmmakers could apply for a grant. The film commission subsequently gave detailed, but non-binding recommendations to the Minister of Culture.¹⁹ Although the minister eventually took the final decision about whether to support a film, the commission’s recommendations were mostly followed, which made the film commission a key actor within the film support process. The politically appointed commission nevertheless only existed by the grace of the minister, who ultimately remained the most powerful actor. As can be noted from Table 1, the first film commission (1964-1978) was chaired by the pro-Flemish Catholic Joz Van Liempt, who was associated with the same Christian Democratic political party (CVP) as all the relevant Ministers of Culture until 1983.²⁰ This was also true for the next chairman of the film commission, Frits Danckaert. During this second commission’s term (1978-1983),

the previously uninterrupted succession of Christian Democratic Ministers made way for a period of Liberal Ministers of Culture (from the political party PVV) that lasted until 1992.²¹ This change in the ministerial political background led to the instalment of the third film commission in 1983, with the liberally inspired René Adams as chairman. Adams exercised this duty until 1989, the end of the period under consideration in this study. The film commission was partially renewed in 1986, but as Adams and some other key members maintained their positions, the third and the fourth film commissions are taken together in this article and are referred to as ‘the third commission.’ While the following discussion is primarily thematically organized, its structure also loosely follows the chronology of the distinguished period adaptations.

Period (commission chair)	Minister of Culture	Period adaptations supported* (original title) (subsidy grant in Belgian francs)
1964-1978 First commission (Joz Van Liempt)	1961-1965: Renaat Van Elslande (CVP) 1965-1966: Albert De Clerck (CVP) 1966-1968: Renaat Van Elslande (CVP) 1968-1972: Frans Van Mechelen (CVP) 1973-1974: Jos Chabert (CVP) 1974-1978: Rika De Backer (CVP)	1971: <i>Mira (Mira of de Teleurgang van de Waterhoek)</i> (4 million) 1972: <i>Chronicle of a Passion (Rolande met de Bles)</i> (6 million) 1973: <i>The Conscript (De Loteling)</i> (6 million) 1975: <i>Pallieter (Pallieter)</i> (7 million) 1975: <i>Death of a Nun (Dood van een Non)</i> (10 million)
1978-1983 Second commission (Frits Danckaert)	1978-1981: Rika De Backer (CVP) 1981-1983: Karel Poma (PVV)	1980: <i>Whitey from Sichem** (De Witte van Sichem)</i> (14,2 million) 1981: <i>Bruges-la-Morte** (Brugge die Stille)</i> (13,5 million)
1983-1989 Third commission (René Adams)	1983-1985: Karel Poma (PVV) 1985-1992: Patrick Dewael (PVV)	1983: <i>The Flaxfield*** (De Vlaschaard)</i> (15,5 million) 1984: <i>The Lion of Flanders**** (De Leeuw van Vlaanderen)</i> (25 million) 1986: <i>The Van Paemel Family (Het Gezin Van Paemel)</i> (19 million) 1989: <i>Peasant Psalm (Boerenpsalm)</i> (18 million)

Table 1 Overview of the successive film commissions with the relevant Ministers of Culture and the released period adaptations.

* The English-language titles of the films are the same as they appear in the filmography *Belgian Cinema*, published by the Belgian Royal Film Archive in 1999.²² In this book, summaries of each film, as well as detailed technical information can be found.

** Initially handled by the first commission.

*** For the most part handled by the second commission.

In response to the common view of film policy actors privileging period adaptations, it should be noted that it is true that these films generally received the largest amounts of support, which was partly connected with their scale of production. At the same time, it must be acknowledged that this genre was far from the only officially supported film production in Flanders. Before 1971, the Flemish support system mainly facilitated director-centred films with an explicit artistic or cultural bias such as *The Farewells* (*Het Afscheid*, 1966, Roland Verhavert), *The Enemies* (*De Vijanden*, 1967, Hugo Claus), *Monsieur Hawarden* (*Monsieur Hawarden*, 1968, Harry Kümel) and *Palaver* (*Palaver*, 1969, Emile Degelin). Of the 67 supported films that were released during the 1970s and 1980s (out of a total of 86 Flemish films), only eleven films could be categorized as period adaptations. The details of these eleven films are listed in Table 2, which makes clear that the production of period adaptations relied largely on a small group of people. Kunst en Kino, the production company of the prolific producer Jan Van Raemdonck, was responsible for no fewer than six of the eleven period adaptations. Van Raemdonck liked to work with the writer Hugo Claus, not only because he saw him as a warranty of quality, but also because his name guaranteed extra public attention. Arguably the most important Flemish literary figure of the second half of the 20th century, Claus wrote the screenplays for four of Kunst en Kino's period adaptations and directed *The Lion of Flanders* (*De Leeuw van Vlaanderen*, 1984). Four other period adaptations were produced by Visie, the production company of Roland Verhavert, who directed five period adaptations in total: three for Visie and two for Van Raemdonck's Kunst en Kino. Although these statistics already bring the discussion somewhat into perspective, they merely reflect the end result of a long and complex production process. And of course, they say nothing about the film projects that did not get support and subsequently were (mostly) not produced, but which are equally relevant when examining film policy.

Year	Film (original title)	Director	Screenwriter	Main production company (producer)	Literary source (original title), year, author
1971	<i>Mira (Mira of de Teleurgang van de Waterhoek)</i>	Fons Rademakers	Hugo Claus	Kunst en Kino (Jan Van Raemdonck)	<i>The Decline of the Waterhoek (De Teleurgang van den Waterhoek)</i> , 1927, Stijn Streuvels
1972	<i>Chronicle of a Passion (Rolande met de Bles)</i>	Roland Verhavert	Roland Verhavert	Visie (Roland verhavert)	<i>The Forty Letters to Rolande (De Veertig Brieven aan Rolande)</i> , 1944, Herman Teirlinck
1973	<i>The Conscript (De Loteling)</i>	Roland Verhavert	Nic Bal	Kunst en Kino (Jan Van Raemdonck)	<i>The Conscript (De Loteling)</i> , 1850, Hendrik Conscience
1975	<i>Pallieter (Pallieter)</i>	Roland Verhavert	Hugo Claus, Roland Verhavert	Kunst en Kino (Jan Van Raemdonck)	<i>Pallieter (Pallieter)</i> , 1916, Felix Timmermans
1975	<i>Death of a Nun (Dood van een Non)</i>	Paul Collet, Pierre Drouot	Paul Collet, Pierre Drouot	Showking Films (Paul Collet, Pierre Drouot)	<i>Death of a Nun (Dood van een Non)</i> , 1961, Maria Rosseels
1980	<i>Whitey from Sichem (De Witte van Sichem)</i>	Robbe De Hert	Robbe de Hert, Fernand Auwera, Gaston Durnez	Visie (Roland Verhavert)	<i>Whitey (De Witte)</i> , 1920, and other novels by Ernest Claes
1981	<i>Bruges-la-Morte (Brugge die Stille)</i>	Roland Verhavert	Roland Verhavert, Théodore Louis	Visie (Roland Verhavert)	<i>Bruges-la-Morte (Bruges-la- Morte)</i> , 1892, Georges Rodenbach
1983	<i>The Flaxfield (De Vlaschaard)</i>	Jan Gruyaert	Jan Gruyaert	Kunst en Kino (Jan Van Raemdonck)	<i>The Flaxfield (De Vlaschaard)</i> , 1907, Stijn Streuvels
1984	<i>The Lion of Flanders (De Leeuw van Vlaanderen)</i>	Hugo Claus	Hugo Claus	Kunst en Kino (Jan Van Raemdonck)	<i>The Lion of Flanders (De Leeuw van Vlaanderen)</i> , 1838, Hendrik Conscience

1986	<i>The Van Paemel Family (Het Gezin Van Paemel)</i>	Paul Cammermans	Hugo Claus, Paul Cammermans	Kunst en Kino (Jan Van Raemdonck)	<i>The Van Paemel Family (Het Gezin Van Paemel)</i> , 1903, Cyriel Buysse
1989	<i>Peasant Psalm (Boerenpsalm)</i>	Roland Verhavert	Roland Verhavert	Visie (Roland Verhavert)	<i>Peasant Psalm (Boerenpsalm)</i> , 1935, Felix Timmermans

Table 2 Supported Flemish period adaptations released during the 1970s and 1980s.

7.3 The role of television in establishing a film genre

When the film commission was confronted for the first time with an application for government support for a period adaptation project in 1966 (the non-realized *Stegger, the Poacher (Stegger, De Wildstroker)* based on various novels by Ernest Claes), it immediately became clear that the commission was not a straightforward supporter of adapting the Flemish literary patrimony. The commission's negative recommendation referred with some concern to the amount of Flemish television drama of this kind.²³ The Dutch-language division of the Belgian public television service BRT (Belgische Radio- en Televisieomroep, which held a monopoly position within the Flemish television market until 1989) was indeed developing a strong tradition of television period adaptations.²⁴ Although a variety of factors came into play, this production strategy should largely be seen within a broader television context of promoting a Flemish national culture and identity.²⁵ Importantly for this study, the BRT's production activities also involved some excursions to the cinema. Apart from obtaining the broadcasting rights of the film (and exceptionally the opportunity to turn the film into a television serial), this was in the first place a matter of prestige. In fact, it can be argued that the BRT laid the foundations for the 1970s and 1980s tradition of Flemish period adaptations by commissioning an adaptation of a novel by Stijn Streuvels, to celebrate the hundredth anniversary of the pastoral writer in 1971.²⁶ *Mira (Mira of de Teleurgang van de Waterhoek, 1971)* was the first feature film production of Jan Van Raemdonck's production company Kunst en Kino, and it heralded the period adaptation trend in Flemish cinema. Named after its main character, *Mira* tells the story of an early 20th century rural Flemish village resisting the construction of a new bridge (which represented an unwanted connection with modernity, and destabilized the traditional community). This Flemish-Dutch co-production²⁷ succeeded quite easily in obtaining a positive support recommendation from the film commission because its members had faith in the involvement of the BRT, the already established Dutch director Fons Rademakers and the prominent Flemish literary figure of Hugo Claus (the screenwriter).²⁸ Moreover, the Flemish ideological concerns of the BRT were largely shared by several of

the film commission's members. With more than 640 000 tickets sold in Flanders alone, *Mira* turned out to be a hugely popular success, in considerable part due to the voluptuous portrayal of its title character, played by Willeke Van Ammelrooy.

Being further involved in *Chronicle of a Passion* (*Rolande met de Bles*, 1972) and *The Conscript* (*De Loteling*, 1973) in the early 1970s, and in *The Lion of Flanders* and *Peasant Psalm* (*Boerenpsalm*, 1989) during the 1980s, the BRT's role in establishing this trend in Flemish cinema was clearly not limited to initiating it with *Mira*. Moreover, the BRT also had a major impact on the film support process as its participation in period adaptations increased the credibility of the projects in question, which was appreciated by the film commission. Furthermore, several of the various film commissions' members, including the first chairman, were affiliated with the BRT. This was also reflected in the discussions of and recommendations for projects in which the BRT was not engaged, as can be noted from the decision process concerning another Stijn Streuvels adaptation, *The Flaxfield* (*De Vlaschaard*, 1983).²⁹ Opposing the resistance of several of his colleagues to giving this project a positive recommendation, commission member André Gekiere, the financial manager of the BRT, argued in a letter to the commission's chairman in favour of approving *Flaxfield* because 'one of the big BRT attractions is the adaptation of Flemish literary works. As such, it seems to me that the Flemish audience is interested in works from our own soil.'³⁰ Next to showing the diversity of voices within the film commission, this example also reveals how both commercial and pro-Flemish concerns were involved in the support process. It should be noted, however, that the relation between the BRT and the film policy body was an ambivalent one. As the above-mentioned case of 1966 already indicated, the BRT's impact on period adaptation projects was not straightforwardly supportive. The existence of comparable television drama frequently worked as a disadvantage for period adaptations as the film commission did not want the newly stimulated film production to become a cinematic extension of television production.

7.4 'Folkloristic' critiques and the role of the producer

Keen to cultivate the commercial benefits of the period adaptation formula, Van Raemdonck produced six of the eleven period adaptations identified in Table 2. Directly following *Mira*'s box office success, Van Raemdonck's production company Kunst en Kino produced two similar films during the first half of the 1970s, *The Conscript* and *Pallieter* (*Pallieter*, 1975), both directed by Roland Verhavert. The initiative for *The Conscript* again came from the BRT, this time as a somewhat personal project of its television programming director Nic Bal, who wrote the screenplay. Being a decidedly ideological choice in itself, the film was based on the 1850 novel by the most important literary figure of the 19th century Flemish

Movement, Hendrik Conscience.³¹ While the film commission members judged that ‘the adaptation of a 19th century novel can still fascinate,’³² they also insisted on an accurate representation of the historical and social context of the story, which was set in 1833 and revolved around the traumatic experiences of a poor farmer who fulfils the military service of a rich man’s son. This concern for historical accuracy derived from an unfavourable trend that the commission had distinguished in *Mira*. Several commission members wanted to prevent period adaptations from becoming what they called too ‘folkloristic’ or ‘traditional,’ thereby suggesting a type of pastoral film based on a specific cultural nationalist strand of the Flemish literary patrimony and portraying a romantic, nostalgic and ahistorical image of Flanders.³³ This was also the reason why several similar projects that had been put into the pipeline in the wake of *Mira*’s success were turned down. In doing so, the film commission criticized the period adaptations for the same reasons as various critics and academics would do later.³⁴ This indicates that, contrary to general belief,³⁵ the 1970s commission’s cultural pro-Flemish attitude was frequently more ‘progressive’ than conservative and traditional in character.

Notwithstanding the commission’s precautions and the film’s popular success, *The Conscript* was seen as a failure in this respect. After viewing the completed film, the commission warned that ‘the *Mira*-line should not be continued, in spite of certain positive aspects and popular approval.’³⁶ This warning was addressed both to producer Van Raemdonck and director Verhavert, who by that time were already working on their next collaborative period adaptation project, *Pallieter*. Verhavert recalls that after the success of *The Conscript* in 1973, ‘Van Raemdonck asked me, “What is the most popular book from Flemish literature?” I said, “That must be *Pallieter*.” “Fine, then we will adapt *Pallieter*,” he said!’³⁷ The choice of Felix Timmermans’ 1916 novel was thus in the first place a commercially motivated choice of Van Raemdonck, who was convinced about following the period adaptation course. Bearing the critique on *Mira* and particularly *The Conscript* in mind, the commission members were not keen to support this new Kunst en Kino vehicle because they identified the same folkloristic trend in *Pallieter*’s screenplay, which again tells a story about how modernity (by means of industrialization) damages peaceful country life in the early 20th century.

It is worth noting that while other projects that were confronted with similar critiques never acquired government support, almost all of the Kunst en Kino period adaptation projects eventually succeeded in turning initial critical and negative attitudes of the majority of the film commission members into a positive recommendation. In line with his reputation as one of the most professional film and television producers in Belgium, Van Raemdonck could rely on a strong set of strategic skills to attract funding.³⁸ His engagement in a film project guaranteed a solid production dossier and, according to several

interviewees, he not only actively lobbied the commission members individually, but also the relevant ministers and other political actors. Specifically for *Pallieter*, for example, Verhavert remembers how Van Raemdonck argued his case with the Minister of Culture Jos Chabert, who subsequently would have put pressure on certain commission members to make a positive recommendation.³⁹ Moreover, as *Pallieter* further illustrates, Van Raemdonck proved to be a master at anticipating the wishes of possible benefactors. In response to *Pallieter*'s negative recommendation, Van Raemdonck declared that if *Pallieter* got support, he would 'ensure the promotion and distribution of two or more films of young filmmakers, as if they were my own productions.'⁴⁰ Furthermore, he also replied to the textual objections of the commission, promising 'to approach *Pallieter* with an "expressionist" view, different from *Mira* and *The Conscript*,' thereby insinuating that the film would avoid the folkloristic elements that the commission disapproved.⁴¹ To strengthen his argument, he arranged for the screenplay to be revised by Hugo Claus, who promised to 'get rid of the folkloristic lumber by stylizing.'⁴²

Similarly, in his attempt to counter the folkloristic critique of *The Flaxfield*, Van Raemdonck played out the artistic merits of the film's director Jan Gruyaert, who had realised the unconventional film *Enclosure (In Kluis)* in 1978. The commission subsequently made a positive recommendation 'on the condition that the director's maximal artistic freedom is ensured, in order to avoid the realization of a traditional heimat film.'⁴³ Similar to *The Conscript*, however, the commission each time expressed its disappointment after viewing the completed Kunst en Kino films, arguing that *Pallieter* 'displays an outdated folklore'⁴⁴ and that *The Flaxfield* 'belongs to the package of traditional Flemish heimat films.'⁴⁵ These productions nevertheless turned out to be among the most popular Flemish films of the 1970s and 1980s. This should be taken into account when analysing the positive support recommendations for these and other period adaptation projects. Indeed, the film commission proved to consider the commercial lure of these films (although this was less openly articulated by the first two commissions), as attracting a large audience was not an unimportant argument to justify the spending of public money.

7.5 Ministerial authority and a 'literary attitude'

In the case of the 1984 production *The Lion of Flanders*, Van Raemdonck exceptionally did not succeed in convincing the film commission.⁴⁶ Depicting the so-called Battle of the Golden Spurs of 1302, whereby the county of Flanders defeated the king of France, *The Lion of Flanders* was based on Hendrik Conscience's famous 1838 novel of the same name, arguably the most important literary work for the Flemish Movement and its symbolic and mythological repertory.⁴⁷ Conceived as a memorial celebration of the one hundredth anniversary of the death of Conscience, this film and television serial was set up in

collaboration with the BRT, whose general manager was one of its biggest supporters. The development of this production nevertheless encountered various difficulties, not least because the project also had several fierce opponents in the BRT's board of management.⁴⁸ Their counterarguments were much the same as those of the film commission, who argued against the project's 'heroic historiography, which today is no longer justified'⁴⁹ and found that both the budget and the scale of the production were beyond the capacity of the Flemish film industry. In short, the commission found it simply impossible that 'half of the annual film budget (...) would be taken by such a disputable prestige project.'⁵⁰ In spite of the uncompromisingly negative recommendation of the film commission and its subsequent outraged protests, *The Lion of Flanders* was generously supported by both the Christian Democratic Minister of Culture Rika De Backer and her liberal successor Karel Poma for 25 million Belgian francs, double what was normally given to a feature film project at the time.⁵¹ The public success of the production however fell short of expectations and the film was generally heavily criticized for its poor quality and its overt Flemish nationalist character, thereby echoing the film commission's initial objections.⁵²

Whereas direct political influence on film projects mostly worked behind the scenes and is therefore often difficult to investigate (such as with the previous mentioned claims about ministerial interferences in *Pallierter*), this instance makes clear that the real power was situated with the minister, as was also repeatedly confirmed during interviews. As former Minister of Culture Poma explains: 'If we always had to follow the commission, then we would have been tied hand and foot.'⁵³ Nevertheless, it rarely happened that the minister overruled the commission, and certainly not with such heavy financial implications. It is striking that for period adaptations, the ministers seem to have exerted their influence more frequently than for other kinds of films. On the one hand, this should be seen in the light of the prestige of these projects and the effective lobbying of the producers and other agents. On the other hand, the ministerial privileging of period adaptations was also connected to their affinity for a fairly traditionalist Flemish ideological framework that was shared by the successive ministers. In the case of *The Van Paemel Family* (*Het Gezin Van Paemel*, 1986) for example, Minister Poma expressed his sympathy toward 'this project from our own soil,' stating that he would grant it additional support if necessary.⁵⁴

Another factor that shaped the government support for period adaptations was the interpretation of the Royal Decree of 1964, which prescribed the 'promotion of Dutch-language film culture.' The various film policy actors saw this primarily in terms of stimulating 'high culture films,' as they wanted to break with the Flemish tradition of local farces that was dominant until the early 1960s.⁵⁵ Supporting adaptations of acclaimed literary works was then perfectly justifiable in the commission's account of its task.

Accordingly, throughout the successive film commissions, one can observe a 'literary attitude,' which was connected to the literary background of many commission members, but also to their engagement with Flemish cultural emancipation. This literary attitude was clearly manifested in the discussions of adaptations of 'high literature,' where members of the commission regularly sung the praises of the author or the source work. Even though the film commission (especially the first one) officially declared on various occasions a preference for original screenplays, it is clear that adapting a well-respected piece of literature often advanced an application for government support.⁵⁶

In this respect, the directorial duo Paul Collet and Pierre Drouot explained that their decision to adapt the 1961 novel *Death of a Nun* (*Dood van een Non*) by Maria Rosseels (a Catholic film critic who was also part of the film commission, but who took the deontological decision to step down when the plans to adapt her novel emerged) was made because 'it [the financing of the project] had to go fast, (...) so it would be a novel, a novel with prestige, so that everyone would have faith in the project.'⁵⁷ The possible impact of the literary source work on the film support process is also made clear in the commission's discussions of *Chronicle of a Passion*, Roland Verhavert's 1972 period adaptation, which he directed for his own production company Visie before directing *The Conscript* and *Pallieter* for Kunst en Kino. An adaptation of *The Forty Letters to Rolande* (*De Veertig Brieven aan Rolande*, 1944) by the respected Flemish literary figure Herman Teirlinck and telling the story of a Flemish country gentleman's disastrous passion for a Parisian who took care of him during the First World War, this film project had the full support of the film commission 'because this is one of the rare dramatic stories from Dutch-language literature.'⁵⁸ While bearing several similarities, *Chronicle of a Passion* and *Death of a Nun* do not neatly fit in the fairly coherent group of films that were produced by Kunst en Kino in a more or less comparable nostalgic period adaptation formula. For one thing, it is hard to put the authors of the source novels on the same line as classic pastoral writers such as Claes, Streuvels or Timmermans. Herman Teirlinck, acclaimed for his innovative theatre plays, was a progressive and liberal writer from the Brussels intellectual society. While Teirlinck was active during the same time period as the pastoral writers, Maria Rosseels was a contemporary Christian writer, known for her commitment to the emancipation of women in Flanders. Although not being afraid of displaying images of an idyllic Flemish countryside, the films based on their literary works were less concerned with the folkloristic depiction of Flanders, which the film commission disliked. The commission's appreciation of these films was consequently much more favourable, as may be clear from the evaluation of *Death of a Nun*, which followed a woman's religious struggle. The commission judged that this film deserved 'from all the supported films the most appreciation as a prestige film because of its content, style and technical qualities.'⁵⁹

After *Death of a Nun* in 1975, no new period adaptations were realized until 1980. As only eight supported films were released in the years 1976-1979, this was a very poor period in general. With several aborted projects and two new period adaptations in the pipeline, the period adaptation policy nevertheless continued during these years. Like *Death of a Nun* and *Chronicle of a Passion*, Roland Verhavert's 1981 film *Bruges-la-Morte* (*Brugge die Stille*), based on the 1892 novel by the same name (*Bruges-la-Morte*) by the widely acclaimed French-speaking Belgian author Georges Rodenbach, also benefited to some extent from the film commission's literary attitude. Due to its francophone character, however, this project encountered several difficulties in its attempt to attract government funding. *Bruges-la-Morte* aimed at becoming a co-production with the French community of Belgium, which made the film commission worry about possible 'unpleasant surprises regarding the identity of the film.'⁶⁰ A year later, in 1978, the first film commission was replaced, after no less than fourteen years of service. The project was subsequently passed over to the second film commission, who stressed the initial commission's concern and stipulated a 'pure Flemish realization' as a condition for support.⁶¹ For instance, they insisted on the sole use of Dutch for the dialogues, while a few years before, the largely French-spoken *Chronicle of a Passion* encountered no difficulties in this respect.⁶² The commission's demand had serious complications for Verhavert, who was planning to cast francophone actors, and eventually caused the withdrawal of the French community's support.⁶³ Exemplifying the elementary ambiguities of the film support process, the commission's valuing of the 'Flemishness' of film projects is somewhat contradictory with the previously described critical attitude toward the folkloristic character of other films. Furthermore, the film commission's literary attitude also had relatively conservative consequences in terms of 'fidelity,' thereby touching upon one of the most fiercely debated issues within the field of adaptation studies.⁶⁴ Indeed, the commission members frequently expressed their appreciation when they felt that a particular transposition to a screenplay was done in a respectful way, true to the source work. Conversely, differences in (the spirit of) the story were mostly criticized and the commission often put pressure on the filmmakers to revise the screenplay in order to increase the film's fidelity to the source work. Again, this demonstrates that the impact of film policy on shaping Flemish cinema had far-reaching textual consequences.

7.6 The policy's inconsistency: changing commissions and ministers

Like *Bruges-la-Morte*, *Whitey from Sichem* (*De Witte van Sichem*, 1980) was also handled by both the first and the second film commission. When the project first applied for a grant, the commission judged

that ‘it is possible to make a good re-adaptation of *Whitey* [(*De Witte*, 1920)], the popular novel by Ernest Claes,’⁶⁵ thereby referring to the hugely successful 1934 version of *Whitey* (Jan Vanderheyden & Edith Kiel), which offered a nostalgic and conservative view of Flemish local communities.⁶⁶ The commission’s positive attitude toward an adaptation of the pro-Flemish pastoral writer Claes is remarkable, because a few years before, the same commission judged that ‘after years of television drama based on Claes, it is unthinkable that the burgeoning Flemish film industry would tail along behind television.’⁶⁷ Apparently, there was already an evolution within the first film commission’s view of period adaptations. The commission was intrigued by how maverick director Robbe De Hert would adapt this piece of Flemish folklore, as he wanted to add a personal twist to it, citing Ken Loach’s *Kes* (1969) as an example. Furthermore, the commission’s literary attitude was manifested again in its sympathy toward the screenplay involvement of the established writers Louis-Paul Boon and Fernand Auwera. The project was subsequently passed on to the second film commission, who proved to be even more favourable to the idea of adapting the pro-Flemish writer Claes. This shift can also be noted from the recommendation for a never realized film project based on Claes’ 1923 novel *Charelke Dop*.⁶⁸ The decision-making process nevertheless proved to be a long and difficult one as several of the commission members opposed this particular project. After a majority of the commission members ultimately gave a positive support recommendation, Robbe De Hert let in some fresh air to the Flemish period adaptation genre by including a social commitment theme in *Whitey from Sichem*. Moreover, it became the biggest popular success since *Mira* and marked a new impetus for Flemish period adaptations in the 1980s.

Bruges-la-Morte and *Whitey* show how evolutions can be identified in the policies of the first and the second film commission, although they generally pursued a fairly coherent policy toward period adaptations, as was clear for example from the concerns about the folkloristic character of projects like *The Flaxfield* and *The Lion of Flanders*. There was a much cleaner policy break with the instalment of the third film commission in 1983, under the chairmanship of the liberally inspired René Adams, who maintained this position until 1989. The second commission’s substitution was caused directly by the switch from Christian Democratic to Liberal Ministers of Culture at the end of 1981. The first Liberal Minister of Culture, Karel Poma, implemented a new regulation for film production support. This implied a decrease of the maximum level of support films could be given and the encouragement of co-productions and collaborations with the private sector. These changes were primarily directed toward the production of more commercial films, which caused substantial protests from the film commission against the decline of the film policy’s original cultural spirit, resulting in a strike in February 1983.⁶⁹ Minister Poma remembers how ‘They didn’t count on me. If they wanted to strike, that’s more than okay for me: then we could simply remove them.’⁷⁰ Poma’s reaction bluntly shows where the real film policy

power was situated. The minister subsequently installed a new film commission, which displayed a much more explicitly positive attitude towards more popular and commercial films (although certain commercial considerations had also been present in the previous commissions). This situation was largely to the advantage of period adaptations, as they provided the lure of a presold title and enjoyed a good reputation in attracting considerable audiences. Moreover, the more commercial approach did not exclude a continuation of a cultural view on film policy affairs. On the one hand, this resulted in more modern arthouse films, but on the other, projects emerging from the Flemish cultural heritage were also favoured, often in a much more straightforward way than during the 1970s.

The two period adaptations that were realized under the auspices of the third film commission illustrate both the similarities to and the discrepancies from the previous commissions. Already in 1967, an adaptation of Felix Timmermans' 1935 novel *Peasant Psalm* had been proposed to the first film commission. This project was rejected because the commission was of the opinion that 'such literary work is no longer topical.'⁷¹ Twenty years later, however, Verhavert's *Peasant Psalm* (1989) convinced the Adams-commission that 'this typical Flemish film deserves a grant of 18 million francs' (whereas the normal support in those days was 16,2 million francs).⁷² Notable in this formulation is the explicit appreciation of the 'Flemishness' of the project. Whereas the impact of such Flemish ideological factors on the film support process had previously been more between the lines, it was made far more explicit under the third commission's term. Although both the film commission's chairman and minister Poma denied or minimized this factor,⁷³ several other examples clearly exemplify the policy actors' positive attitude toward projects with a 'sympathetic' or 'authentic Flemish character,' as it was stated in commission recommendations on two other (non-realized) period adaptation projects.⁷⁴

The Van Paemel Family (1986) forms a similar case to *Peasant Psalm*, as the film's director Paul Cammermans tried in vain to obtain support for this adaptation in 1981. The second film commission argued that 'there is no sense anymore in adapting a strong social period drama like that of Cyriel Buysse. Moreover, there has already been a striking television adaptation of it.'⁷⁵ When Cammermans tried his fortune again after the instalment of the new film commission, its members showed great interest in an adaptation of the 'strong and valuable story of Cyriel Buysse' and were on the same wavelength as the minister, who as previously mentioned was in favour of this project. The third commission apparently did not share the previous commission's concerns; they were only troubled by the fact that the screenwriter for 'this typical Flemish subject' was a Dutchman.⁷⁶ The film's producer, again Van Raemdonck, subsequently engaged his preferred screenwriter Hugo Claus to rework the screenplay, which was positively evaluated by the film commission, 'particularly because the spirit of Buysse is preserved in

[Claus'] version.'⁷⁷ Apart from the recurring emphasis on the Flemish character of the project, this case also exemplifies how the commission's literary attitude and its impact on the film's fidelity to the source work continued under the Adams-commission. Any concerns about the possible folkloristic and nostalgic character of the period adaptations, so strongly present during the first two commissions' terms, were, by contrast, largely abandoned.

7.7 Conclusion

Through the use of hitherto unavailable archival documents and interviews, this article makes a revisionist contribution to Flemish and Belgian film history. It nuances the widespread argument that the Flemish 1970s and 1980s period adaptations were, due to their Flemish ideological potential, actively and straightforwardly stimulated and supported by Flemish film policy actors. Contrary to common assumptions, there was a difficult and very complex film support process behind the allocation of official support for period adaptation projects, involving a variety of actors with often conflicting interests and agencies. While the final decision-making power rested with the Minister of Culture, its advice organ, the film commission, was for the most part responsible for the shape of the pursued film policy. The film commission's cultural and literary attitude, partly embedded in its members' Flemish cultural emancipatory beliefs, regularly advanced government support for period adaptation projects. This literary attitude also had an impact on the adaptations' attempted fidelity to the source work, which is but one illustration of the often far-reaching textual implications of a contextual factor such as film policy.

Until the early 1980s, the film commission's underlying cultural pro-Flemishness was often accompanied by a critical and culturally more 'progressive' attitude, resulting in the rejection of romantic and folkloristic period adaptations. When examining why several of the projects that the film commission criticized as 'folkloristic' or 'traditional' eventually did receive government support, the impact of more external factors such as the perseverance and strategic skills of particular producers and the involvement of the Flemish public broadcaster (both in the film commission and in particular film projects) should also be taken into account. At the same time, one should be aware that the film commission's actions were always the result of a negotiation between the frequently inconsistent opinions of its different members. Moreover, throughout the examined period, the commission's policy evolved, experiencing a particular change in the early 1980s, when the Liberals took over the Ministry of Culture after an uninterrupted period of Christian Democratic dominion over the ministry. Although the possible size of the audience had always played a considerable role in the attribution of support to period adaptation projects, the newly appointed film commission openly emphasized this commercial factor more strongly. At the same time,

cultural motivations were preserved and were now connected more straightforwardly to a pro-Flemish attitude in the commission's decision-making process.

By focusing on the film support process behind period adaptations, this article has demonstrated the institutional side of how literary film adaptations come into being and thus offers an original contribution to Murray's call for a materialist approach to adaptation studies.⁷⁸ Moreover, the study shows how an official film support process can have an impact on the general shape of a film industry, the development of a particular film production and on the final film texts. The state, by means of its film policy, is an essential factor that should be taken into consideration when studying both individual film projects and groups of films, especially in regions where official film support is vital for the very existence of a film industry. Consistent with other recent analyses that emphasize the role of the state in shaping a particular film industry, this study has shown that such an approach gives insight into and at the same time further complicates the relation between cinema and the national question.⁷⁹ This article focused on Flemish regional film support, because this was the most important support mechanism for Flemish period adaptations. In addition to this regional support, however, many of the films discussed also took advantage of various other forms of official support, at a local level (e.g. logistic or financial support from a city), a national level (e.g. fiscal advantages) and a transnational level (e.g. foreign or European support measures), thereby indicating possible avenues for further research.

7.8 Notes

¹ Andrew Higson, *English heritage, English Cinema: Costume Drama since 1980* (Oxford, 2003).

² Anton Kaes, *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film* (Cambridge, 1989).

³ See for example Elizabeth Boa and Rachel Palfreyman, *Heimat: A German Dream. Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890-1990* (Oxford, 2000); James Chapman, *Past and Present: National Identity and the British Historical Film* (London, 2005); Catherine Fowler and Gillian Helfield (eds.), *Representing the Rural: Space, Place, and Identity in Films About the Land* (Detroit, 2006); Andrew Higson, *English heritage, English Cinema: Costume Drama since 1980* (Oxford, 2003); Belén Vidal, *Heritage Film: Nation, Genre and Representation* (London, 2012).

⁴ Stuart Hall, The Question of Cultural Identity, in Stuart Hall, David Held and Tony McGrew (eds.), *Modernity and Its Futures* (Cambridge, 1992), 274-316; Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (London, 1997).

⁵ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London, 1991). For a conception of a 'collective' and 'cultural memory,' see also Aleida Assmann,

Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives, (New York, 2011); Jan Assmann, *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination* (New York, 2011); Maurice Halbwachs, *Les Cadres Sociaux De La Mémoire* (Paris, 1952); Pierre Nora, *Les Lieux De Mémoire* (Paris, 1984).

⁶ André Bazin, L'Adaptation ou le Cinéma Comme Digest, *L'Esprit* 16(146) (July 1948), 32-40.

⁷ James Naremore (ed.), *Film Adaptation* (London, 2000), 14.

⁸ For an examination of the relations between the Flemish Movement and literature, see Piet Couttenier, Emiel Willekens and Gaston Durnez, Literatuur en V.B., in Reginald De Schryver, Bruno De Wever, Gaston Durnez, Lieve Gevers, Pieter Van Hees, Machteld De Metsenaere (eds.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse beweging* (Tielt, 1998), 1939-1957. For an overview of the history of the Flemish Movement, see Lieve Gevers, Arie W. Willemsen and Els Witte, Geschiedenis van de Vlaamse beweging, in Reginald De Schryver, Bruno De Wever, Gaston Durnez, Lieve Gevers, Pieter Van Hees, Machteld De Metsenaere (eds.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse beweging* (Tielt, 1998), 35-86; Theo Hermans, Louis Vos and Lode Wils (eds.), *The Flemish Movement: A Documentary History, 1780-1990* (London, 1992).

⁹ Alexander Dhoest, Reconstructing Flanders. The Representation of the Nation in Flemish Period Drama, *Communications*, 28(3) (2003), 265.

¹⁰ Alexander Dhoest, *De Verbeelde Gemeenschap: 50 Jaar Vlaamse Tv-Fictie En De Constructie Van Een Nationale Identiteit* (Leuven, 2004), 143; Jan-Pieter Everaerts, *Film in België: Een Permanente Revolte* (Brussel, 2000), 245. Similar analyses have also appeared for other regions and countries, such as Australia, where 1970s and 1980s period films have been described as the 'Australian Film Commission genre,' see Susan Dermody and Elizabeth Jacka, *The Screening of Australia: Anatomy of a National Cinema*, (Sydney, 1988).

¹¹ See for example Wim De Poorter, De Dood van een Non, *Ons Erfdeel* 18(5) (1975), 778-780.

¹² Philip Mosley, *Split Screen: Belgian Cinema and Cultural Identity* (New York, 2001), 114.

¹³ See also Ernest Mathijs (ed.), *The Cinema of the Low Countries* (London, 2004), 8.

¹⁴ Wim De Poorter, From *Y Mañana?* To *Manneken Pis*: Thirty Years of Flemish Filmmaking, *The Low Countries: Arts and Society in Flanders and the Netherlands: A Yearbook 1997-1998* (Rekkem, 1997), 130-141.

¹⁵ Sarah Street, *British Cinema in Documents*, (London and New York, 2000), 10.

¹⁶ Simone Murray, Materializing Adaptation Theory: The Adaptation Industry, *Literature/Film Quarterly* 36(1) (2008), 4-20; Simone Murray, *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation* (New York, 2012).

¹⁷ James Naremore (ed.), *Film Adaptation* (London, 2000), 10.

¹⁸ Vincent L. Barnett, The Commercial Effects of the Adaptation of Novels into Films in the United Kingdom, 1910-1940, *Journal of Adaptation in Film and Performance* 3(1) (2010), 5-28; Guerric DeBona, Dickens, the Depression, and MGM's *David Copperfield*, in James Naremore (ed.), *Film Adaptation* (London, 2000), 106-128; Laurence Raw, The Small-Town *Scarlet Letter*, in David L. Kranz and Nancy C. Mellerski (eds.) *In/Fidelity: Essays on Film Adaptation* (Newcastle, 2008), 110-21.

¹⁹ In 1964, the 'Minister of Dutch Culture' was still subordinate to the national Minister of Education. Due to the first Belgian state reform in 1970, when film and other cultural affairs officially became Flemish Community matters, the Minister of Dutch Culture became a full member of the Belgian government. After the state reform in 1980, a separate 'Flemish executive' (the later Flemish government) came into operation next to the Belgian government. The relevant minister for film policy matters was now the Flemish Minister of Culture.

²⁰ CVP is the abbreviation for Christelijke Volkspartij (Christian People's Party).

²¹ PVV is the abbreviation for Partij voor Vrijheid en Vooruitgang (Party for Freedom and Progress).

²² Marianne Thys (ed.), *Belgian Cinema* (Brussels, 1999).

²³ SCF meeting, April 4, 1966, Box 3, State Archives Beveren, Archives of Media and Film 2004 (hereafter SAB, AMF).

²⁴ Alexander Dhoest, Reconstructing Flanders. The Representation of the Nation in Flemish Period Drama, *Communications*, 28(3) (2003).

²⁵ Alexander Dhoest, Negotiating Images of the Nation: The Production of Flemish Tv Drama, 1953-89, *Media, Culture & Society* 26(3) (2004), 393-408; Hilde Van den Bulck, Public Service Television and National Identity as a Project of Modernity: The Example of Flemish Television, *Media, Culture & Society* 23(1) (2001): 53-69.

²⁶ Erik Martens, Mira, of De Teleurgang Van De Waterhoek / Mira, in Ernest Mathijs (ed.) *The Cinema of the Low Countries* (London, 2004), 86-94.

²⁷ In this study, the consideration of a film as being 'Flemish' is based on its production structure. The fact that *Mira* was a co-production with the Netherlands, directed by a Dutchman and starring a Dutch leading lady (dubbed by a Flemish actress), somewhat problematizes its categorization as a Flemish film. Apart from the Flemish source novel, screenwriter, producer and other key positions, however, the Flemish part in the production budget outnumbered the Dutch part. The same goes for the four other Flemish-Dutch co-productions under consideration in this article: *Pallieter*, *Death of a Nun*, *The Flaxfield* and *The Lion of Flanders*.

²⁸ SCF meeting, January 8, 1970, Box 7, SAB, AMF.

²⁹ Streuvels' novel *The Flaxfield* had already been adapted to the screen in 1943 by the Germans in occupied Belgium as *Wenn die Sonne wieder scheint*, directed by Boleslaw Barlog. The film commission,

however, did not refer to this previous adaptation. For more information about the 1943 film, see Roel Vande Winkel and Ine Van Linthout, *De Vlaschaard 1943: een Vlaams boek in nazi-Duitsland en een Duitse film in bezet België* (Kortrijk, 2007).

³⁰ Letter from André Gekiere to the chairman of the SCF, Box 18, SAB, AMF.

³¹ Karel Wauters, Conscience, Hendrik, in Reginald De Schryver, Bruno De Wever, Gaston Durnez, Lieve Gevers, Pieter Van Hees, Machteld De Metsenaere (eds.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse beweging* (Tielt, 1998), 783-787.

³² SCF meeting, January 13, 1972, Box 9, SAB, AMF.

³³ SCF meeting, November 18, 1975, Box 12, SAB, AMF; SCF meeting, November 20, 1981, Box 18, SAB, AMF; SCF meeting, January 13 1983, Box 20, SAB, AMF.

³⁴ See, for example, Marc Ruyters, Een cineast die zijn volk leerde lezen, *De Tijd*, (19 October 2004), p. 18. Jan-Pieter Everaerts, *Film in België: Een Permanente Revolte* (Brussels, Mediadoc, 2000) p. 57.

³⁵ See, for example, Marc Reynebeau, Het boek is beter dan de film. Mira, *De Standaard*, March 17, 2006; Patrick Duynslaegher, De aftiteling, *Focus Knack*, June 11, 2003; Guido Henderickx quoted in Myriam Verschaeren, Het godsgeschenk van de zonde, *De Standaard der Letteren*, March 11, 1999.

³⁶ SCF meeting, December 21, 1973, Box 10, SAB, AMF.

³⁷ Roland Verhavert, interviewed by the author, Torhout, 5 February 2013.

³⁸ Frédéric Sojcher, *La Kermesse Héroïque Du Cinéma Belge: Le Miroir Déformant Des Identités Culturelles (1965-1988)* (Paris, 1999), 297.

³⁹ Roland Verhavert, interviewed by the author, Torhout, 5 February 2013.

⁴⁰ Letter from Kunst en Kino to the SCF, January 21, 1974, Box 175, SAB, AMF.

⁴¹ Letter from Jan Van Raemdonck to the SCF, January 25, 1974, Box 175, SAB, AMF.

⁴² SCF meeting, April 5, 1974, Box 11, SAB, AMF.

⁴³ SCF meeting, November 20, 1981, Box 18, SAB, AMF.

⁴⁴ SCF meeting, November 18, 1975, Box 12, SAB, AMF.

⁴⁵ SCF meeting, January 13, 1983, Box 20, SAB, AMF.

⁴⁶ For a detailed analysis of the production of *The Lion of Flanders*, see Gertjan Willems 'De Leeuw van Vlaanderen wil ik zo gauw mogelijk vergeten.' Over de productie en receptie van de film en televisieserie *De Leeuw van Vlaanderen* (1984), *Journal of Belgian History*, 43(2-3) (2013), 178-209.

⁴⁷ Jo Tollebeek, Consciencen niemandsland: 'De Leeuw van Vlaanderen', de natie en de geschiedenis, in Pierre Delsaerd and Marcus de Schepper (eds.), *Letters in de boeken: liber amicorum Ludo Simons* (Kapellen, 2004), 329-338; Karel Wauters, Literair-historisch essay over de Leeuw van Vlaanderen, in Hendrik Conscience, Edward Vanhoutte and Karel Wauters (eds.), *De Leeuw van Vlaanderen of de Slag der Gulden Sporen: tekstkritische editie* (Tielt, 2002), 395-410.

- ⁴⁸ Dossiers du Secrétariat de l'Institut, Box 5803/335, Vlaamse Radio- en Televisieomroep Document Files, Brussels.
- ⁴⁹ SCF meeting, November 28, 1982, Box 19, SAB, AMF.
- ⁵⁰ SCF meeting, February 6, 1981, Box 18, SAB, AMF.
- ⁵¹ Note from Rika De Backer to the film department (Juul Anthonissen), December 4, 1981, Box 18, SAB, AMF.
- ⁵² See for example Patrick Duynslaegher, De Paarden Deden hun Best, *Knack*, February 8, 1984; unknown author, 'De Leeuw van Vlaanderen': un Film Néerlandophone Violemment Antifrançais, *La Libre Belgique*, January 28, 1984; Eric Kloeck, Daar is maar Een Land dat het Mijne Kan Zijn, *Andere Sinema* 57 (1984).
- ⁵³ Karel Poma, interviewed by the author, Wilrijk, 1 February 2013.
- ⁵⁴ SCF meeting, September 30, 1983, Box 20, SAB, AMF.
- ⁵⁵ Catherine Fowler, Cinema That Stays at Home: The Inexportable Films of Belgium's Gaston Schoukens, Edith Kiel and Jan Vanderheyden, *Screen* 51(3) (2010), 256-271.
- ⁵⁶ SCF meeting, December 1, 1972, Box 9, SAB, AMF.
- ⁵⁷ Quoted in Ronnie Pede and Jean-Pierre Wauters, 24 Uren Collet/Drouot, *Film en Televisie* 20(220-221-222) (1975).
- ⁵⁸ SCF meeting, September 19, 1969, Box 6, SAB, AMF.
- ⁵⁹ SCF meeting, August 29, 1975, Box 12, SAB, AMF.
- ⁶⁰ SCF meeting, October 7, 1977, Box 14, SAB, AMF.
- ⁶¹ SCF meeting, November 24, 1978, Box 15, SAB, AMF.
- ⁶² SCF meeting, January 11, 1974, Box 11, SAB, AMF.
- ⁶³ SCF meeting, December 7, 1979, Box 16, SAB, AMF.
- ⁶⁴ Thomas Leitch, Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory, *Criticism* 45(2) (2003), 149-171.
- ⁶⁵ SCF meeting, October 7, 1977, Box 14, SAB, AMF.
- ⁶⁶ Daniël Biltreyst and Sofie Van Bauwel, De Witte / Whitey, in Ernest Mathijs (ed.) *The Cinema of the Low Countries* (London, 2004), 49-60.
- ⁶⁷ SCF meeting, September 8, 1972, Box 9, SAB, AMF. See also the earlier mentioned 1966 recommendation on *Stegger, the Poacher*.
- ⁶⁸ SCF meeting, January 11, 1980, Box 17, SAB, AMF; SCF meeting, October 16, 1981, Box 18, SAB, AMF. This film project by Ludo Bex was not directly related to the 1985 television adaptation of Claes' novel directed by Dré Poppe, *The Vulgar History of Charelke Dop (De Vulgaire Geschiedenis van Charelke Dop)*.

⁶⁹ SCF meeting, July 2, 1982, Box 19, SAB, AMF; SCF meeting, September 17, 1982, Box 19, SAB, AMF; SCF meeting, January 7, 1983, Box 20, SAB, AMF; SCF meeting, February 4, 1983, Box 20, SAB, AMF.

⁷⁰ Karel Poma, interviewed by the author, Wilrijk, 1 February 2013.

⁷¹ SCF meeting, June 5, 1967, Box 4, SAB, AMF.

⁷² SCF meeting, April 10, 1987, Box 24, SAB, AMF.

⁷³ René Adams, interviewed by the author, Gent, 11 February 2013; Karel Poma, interviewed by the author, Wilrijk, 1 February 2013.

⁷⁴ SCF meeting, February 21, 1986, Box 23, SAB, AMF; SCF meeting, January 18, 1989, Box 26, SAB, AMF. Due to the cutback of the maximum government support per film and various other production related problems, several period adaptation projects were indeed aborted in spite of the allocated subsidies.

⁷⁵ SCF meeting, April 10, 1981, Box 18, SAB, AMF.

⁷⁶ SCF meeting, June 28, 1983, Box 20, SAB, AMF.

⁷⁷ SCF meeting, May 31, 1985, Box 22, SAB, AMF.

⁷⁸ Simone Murray, *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation* (New York, 2012).

⁷⁹ James Caterer, *The People's Pictures: National Lottery Funding and British Cinema* (Newcastle, 2011); Andrew Higson, *Film England: Culturally English Filmmaking since the 1990s* (London and New York, 2011).

8 De producent als beleidsactor

De tweede casestudy neemt een aspect onder de loep waaraan we in de vorige hoofdstukken reeds alludeerden, namelijk de rol van de producent als officiële beleidsactor, en zijn impact op het filmbeleidsproces. In het algemene empirische luik focusten we voornamelijk op de “officiële” beleidsactoren, met als meest vooraanstaande actoren de filmcommissie en de bevoegde minister. Daarnaast waren er echter nog diverse andere actoren die in mindere of meerdere mate invloed uitoefenden op het filmbeleid. In de vorige case kwam de rol van de twee belangrijkste officiële beleidsactoren, de Vlaamse televisie en de producenten, al kort ter sprake. In dit deel gaan we dieper in op de invloed op het filmbeleid van een specifieke producent, Jan Van Raemdonck. Hij had een belangrijk aandeel in de hierboven besproken verfilmingen van Vlaamse literaire klassiekers. Van maar liefst zes van de elf historische adaptaties was hij de producent. We onderzoeken in deze casestudy zijn relatie met het Vlaamse filmbeleid, en hoe dit het aangezicht en de professionele ontwikkeling van de Vlaamse cinema mee bepaalde. Tegelijk vormt de producentencarrière van Van Raemdonck een interessante case in het licht van de communautaire aspecten van de Belgische filmcontext.

Hieronder volgt het artikel “The producer and Belgian cinema(s): The case of Jean (and Jan) Van Raemdonck”, zoals het juli 2014 verscheen in het boek *Beyond the bottom-line: the producer in film and television studies* onder redactie van Andrew Spicer, Anthony McKenna en Christopher Meir (New York: Continuum).

8.1 Introduction

Jean or Jan Van Raemdonck (29 October 1922 - 7 November 2010) was without doubt one of the most important and prolific film and television producers within the history of the Belgian audiovisual industry. Producing his first art documentaries around 1950, Van Raemdonck switched to fiction at the end of the 1960s and quickly became the personification of the production company Art et Cinéma, better known under its Dutch name Kunst en Kino. Van Raemdonck is widely acknowledged for bringing professionalism into the then largely artisanal Belgian film industry, which, for a long time, was conspicuous for the absence of people whose sole or main activity was producing films.¹ When examining Van Raemdonck’s career, it should be noted that Belgium is divided linguistically between the

¹ The lack of professional producers in the Belgian film industry is explained in more detail in Francis Bolen, “De Quelques Producteurs, des Vrais,” *Ciné-Dossiers* 62 (1977): 1-8. See also Philip Mosley, *Split Screen: Belgian Cinema and Cultural Identity* (New York: State University of New York Press, 2001), 105.

Dutch-speaking Flanders in the north and the French-speaking Wallonia in the south. Because of the existence of these two major language communities, the unitary Belgian state changed into a federal state throughout the second half of the twentieth century. Accordingly, Belgium's film production, as well as its broader film culture, was generally divided along linguistic lines. However, Van Raemdonck remained engaged in both Dutch and French-language productions. Therefore, his career is to a large extent marked by a navigation of the specific Belgian linguistic and cultural terrain. At the same time, Van Raemdonck was a pioneer in setting up co-productions and giving a transnational dimension to the Belgian audiovisual industry.

Typical of the general lack of scholarly attention for producers, the figure of Van Raemdonck, despite an acknowledgement of his importance, has hitherto received very little attention within studies of Belgian cinema and television. This chapter addresses this shortcoming by examining Van Raemdonck's role as a producer within the specific national, subnational and transnational complexities of the Belgian audiovisual context. Evolving around the tension between cultural and commercial aspects, particular attention is given to Van Raemdonck's most significant production output, his Flemish pastoral feature films, and their relation to the Flemish film production policy process. Even though the importance of systematic support mechanisms for the actual production of many film projects (particularly in Europe) has only increased since its introduction during the 1950s and 1960s, close attention to this policy factor remains very rare within film studies. Furthermore, by examining Van Raemdonck's business acumen, this chapter also pays attention to his level of creative authority and his essential role in professionalizing the Belgian audiovisual industry.

This study relies primarily upon original archival material. Sadly enough, the company records of Kunst en Kino were largely destroyed when they were turned over to the Belgian production company Eyeworks, which bought all the rights for Kunst en Kino productions. Only the documents assigning copyright have been retained. This places serious limitations on this study, but I have tried to compensate for these by relying extensively on other archives, among which the most important ones were the archives of the Flemish government's film department and the Flemish public broadcaster VRT.² Furthermore, the large amount of documentation found in these archives was complemented by interviews with directors, producers and policy makers who have had significant professional contacts

² A list of all the archives consulted was given at the end of the chapter. Abbreviations used in the footnotes to refer to the explicit use of this archival material are: AMF 2004 (Archives of Media and Film 2004), SAB (State Archives in Beveren), and SCF (Selection Commission for Cultural Films).

with Van Raemdonck. All quotations from archive materials and interviews have been translated from Dutch or French into English by the author.

8.2 From Jean to Jan

Jean Van Raemdonck took his first professional steps in the Belgian film industry as the executive of the not-for-profit association Cinéma Inter-Entreprises, which was founded in 1948. According to its statutes, the aim of the association was to produce and distribute scientific, technological and educational films, particularly in industrial circles, which quickly led to a merger with the Belgian National Institute for Scientific Cinema.³ In the meantime, Van Raemdonck's brother-in-law, the multi-talented artist and critic Paul Haesaerts, had collaborated with the acclaimed Belgian filmmaker Henri Storck on Haesaerts' first art documentary *Rubens*. After Haesaerts' positive experience with *Rubens* – according to Richard Barsam “among the first great postwar films on art”⁴ – Haesaerts founded the appropriately named production company Art et Cinéma to develop further his art documentary activities. Soon after its establishment, in 1949, Van Raemdonck became the head of production of his brother-in-law's company.⁵

Throughout the 1950s and 1960s, Van Raemdonck produced more than thirty films on art subjects, nearly all of them directed and scripted by Paul Haesaerts. With films about various artists and art movements – the most famous one being probably *Visit to Picasso* (*Visite à Picasso*, 1949, Paul Haesaerts) – Van Raemdonck helped to establish an internationally renowned so-called “Belgian tradition” in the genre of art documentaries. Besides Haesaerts and Storck, this included filmmakers such as Charles Dekeukeleire, André Cauvin, and Luc de Heusch.⁶ Van Raemdonck's productions in this tradition were also “Belgian” in the sense that they were financially backed by a mixture of francophone and Dutch-language financiers, which resulted in art documentaries in Dutch, French and sometimes both languages.

During the second half of the 1960s, Haesaerts, and with him the art documentary activities of Art et Cinéma, started to retreat into the background. Van Raemdonck quickly came to prominence and set the company's course definitively towards fiction. During the 1970s and 1980s, Van Raemdonck produced twelve feature films (two were productions in which he acted as co-producer) and several television series. The majority of these productions were in Dutch, whereas his often relatively low-profile

³ Francis Bolen, “Un Producteur: Jean Van Raemdonck,” *Ciné-Dossiers* 70 (1978): 11.

⁴ Richard Meran Barsam, *Nonfiction Film: A Critical History* (Bloomington: Indiana University Press, 1992), 260.

⁵ Bolen, “De Quelques Producteurs,” 2.

⁶ Barsam, *Nonfiction Film*, 258.

television films and series from the 1990s were mostly in French. This production output made him one of the most prolific film and television producers in Belgium and is quite remarkable because its small domestic market makes it almost impossible for a professionally-made Belgian feature film to be profitable. Obviously, this has always been a major obstacle for raising the necessary finance, which has led to a lack of continuous production in the Belgian film industry.⁷ Van Raemdonck's solution for this problem, in line with his consumer-minded approach in choosing his projects, was deceptively simple: "The private sector is only looking for profit. You should propose good deals, pay back the money and guarantee some profit: this way, you inspire confidence in financial circles. Until now, I never had any problems with that. It doesn't matter if it is about film, the steel industry or other branches, you should just show that you have an interesting proposal."⁸

Van Raemdonck's greatest strength as a producer was indeed in attracting funding for his projects. All of the interviewees agreed that Van Raemdonck was a very successful lobbyist, who would typically settle his affairs during informal dinners. Van Raemdonck's good nose for finding investors was clear from the earliest stage of his production career. The financial structure of the art documentaries of *Art et Cinéma* was already marked by a variety of sources, such as arbitrary government grants or commissions by public institutions and (often) Belgian public television, but also private investments by independently wealthy art lovers. When he turned to fiction, Van Raemdonck optimized this craft of pitching projects and attracting various sorts of funding.

For Van Raemdonck, the most important and perhaps even the only selection criterion in searching for possible investors was their ability to provide financial or logistical support, regardless of their linguistic, cultural or (sub)national background. Being born in a French-speaking upper-class family in the Flemish city of Ghent, Van Raemdonck indeed appeared to be in a good position to exploit both linguistic communities in Belgium. As a former staff member of the government's film department recalls: "He lobbied wherever he could find money. Some people blamed him for this, as they remained faithful to Flanders, while Van Raemdonck also raised francophone money."⁹ Indeed, seen within the context of the Belgian community difficulties and especially the Flemish emancipation at the time, this was not as evident as it may sound. The establishment of an official autonomous Flemish film support system in 1964 had been the result of a struggle against Belgian unitary initiatives regarding film. Until the 1980s, co-operations with the francophone community were largely out of the question for many key figures

⁷ Mosley, *Split Screen*, 3.

⁸ Jean-Pierre Wauters, "Jan Van Raemdonck: Alles Loopt Gesmeerd ...," *Film en Televisie*, 209 (1974): 18.

⁹ Bert Podevijn, interviewed by the author, Ghent, February 4, 2013.

within Flemish film circles. Moreover, according to the director Roland Verhavert, Van Raemdonck was often considered “completely ‘un-Flemish.’ He was from a French-speaking bourgeois family and entirely oriented toward the French market and culture. He didn’t know anything about Flanders. As the wind changed, ‘Jean’ became ‘Jan.’ He did his best, but he was never able to speak Dutch fluently.”¹⁰

Van Raemdonck did indeed make serious efforts to familiarize himself with the Flemish, Dutch-speaking culture. As a symbolic action, he always used the name “Jan,” the Flemish equivalent to the French “Jean,” in his contacts with Dutch-speaking persons or institutions, as language was often a very sensitive issue in those days. Similarly, as part of his strategy to convince possible investors, he translated the company’s name “Art et Cinéma” into “Kunst en Kino,” while maintaining the original French nomenclature with his francophone contacts. As Verhavert further explains, this “Flemish turn” had a pragmatic motivation: “At the time, there was a trend of ‘pro-Flemishness’. There was a Flemish emancipation in the cultural field and Van Raemdonck knew that there was more to gain on that track than on the francophone one.”¹¹

8.3 *Mira*, or the start of the Flemish pastoral film genre

In a similar pragmatic vein, Van Raemdonck’s turn to fiction was inspired by the newly introduced government funding possibilities during the 1960s.¹² Because of the emerging institutionalization of the Flemish cultural and political emancipation at the time, selective, cultural film support in Belgium was devolved to the regions. From their inception, support mechanisms became vital for nearly all Belgian film productions up until the present day. In the case of Van Raemdonck, the Flemish film production policy was of particular importance because, although outnumbered by his francophone productions, the majority of his most significant productions were Flemish.¹³ This was mainly due to the huge success of Van Raemdonck’s very first feature film, *Mira* (1971), a milestone in the film history of Flanders and more generally of Belgium and the Low Countries.¹⁴

¹⁰ Roland Verhavert, interviewed by the author, Torhout, February 5, 2013.

¹¹ Ibid.

¹² Bolen, “Un Producteur,” 11.

¹³ Flemish film policy considered films as “Flemish” when the major production company was situated in Flanders. For a company like Kunst en Kino, based in the bilingual Belgian capital of Brussels and thus officially belonging to both the Flemish and the French Community, the language of the production was decisive, as well as the number of Flemings occupying key functions in cast and crew and the “Flemishness” of a film’s subject.

¹⁴ Ernest Mathijs, *The Cinema of the Low Countries* (London: Wallflower Press, 2004).

Van Raemdonck had become involved in this Flemish-Dutch co-production via the film's screenwriter, the prominent Flemish literary figure of Hugo Claus, who had shortly before collaborated with Art et Cinéma on Paul Haesaerts' art documentary *Bruegel* (1969). Claus also engaged his friend and by then already established Dutch filmmaker Fons Rademakers to direct and co-produce the film. The initiative for *Mira*, however, came from the BRT, the Dutch-language division of the Belgian public television, which commissioned a film adaptation of Stijn Streuvels' 1927 novel *The Decline of the Waterhoek* (*De Teleurgang van den Waterhoek*) to celebrate the hundredth anniversary of the Flemish pastoral writer in 1971.¹⁵ Focusing upon an early twentieth century rural community and its resistance against the construction of a new bridge, *Mira* tells a classic story about the conflict between tradition and modernity. At the same time, the film refers to the flourishing hippie culture at the time of the film's production by focusing on the liberal and "free love" attitude of its title character, played the Dutch actress Willeke Van Ammelrooy.¹⁶

Apart from being selected for the official competition of the 1971 Cannes film festival, *Mira* proved to be an immense popular domestic success, largely as a consequence of the voluptuous presence of Van Ammelrooy. *Mira*'s success story heralded the "pastoral film trend" in Kunst en Kino's production output. *The Conscript* (*De Loteling*, 1973, Roland Verhavert), *Pallieter* (1975, Roland Verhavert), *Flaxfield* (*De Vlaschaard*, 1983, Jan Gruyaert), *The Lion of Flanders* (*De Leeuw van Vlaanderen*, 1984, Hugo Claus), and *The Van Paemel Family* (*Het Gezin Van Paemel*, 1987, Paul Cammermans) illustrate that Van Raemdonck was keen on reaping the commercial benefits of the "*Mira* formula." Apart from displaying some female nudity, this involved the adaptation of a work from the "heimat strand" of the Flemish literary patrimony, resulting in period dramas focusing on the rural working class during the late nineteenth or early twentieth century (with the exception of *The Lion of Flanders*, a medieval spectacle film).¹⁷

When looking at Van Raemdonck's production output throughout the 1970s, 1980s and 1990s, it is striking that his other, non-pastoral productions were also nearly all rooted in the Flemish, francophone Belgian or the French literary (or broader cultural) patrimony. This literary motif in Van Raemdonck's production choices had a dual motivation. On the one hand, Van Raemdonck came from a high culture milieu and was an art admirer who believed that the quality and reputation of a given literary work would affect the quality of its cinematic adaptation. On the other hand, as his activities as a small-scale art-dealer

¹⁵ Erik Martens, "Mira," in *The Cinema of the Low Countries*, ed. Mathijs, 89.

¹⁶ Janssens, Marcel, "De Verfilming Van *De Teleurgang Van De Waterhoek*," in *De Huid Van Mira*, ed. Piet Thomas (Tielt: Lannoo, 1998), 74.

¹⁷ Martens, "Mira," 88.

indicate, Van Raemdonck was also very interested in the commercial value of cultural products. This was translated into a preference not only for respectable, but also widely known and successful literary works as the starting point for his productions. The combination of the cultural value of a work and the commercial lure of a presold title is exemplified by Van Raemdonck's choice to adapt Hugo Claus' 1983 novel *The Sorrow of Belgium*, which was immediately regarded as a masterpiece and quickly became a bestseller.¹⁸ In an interview during the shooting of the television series, Van Raemdonck explained that at the time when the novel was released, "I hadn't read it, but I was already thinking about an adaptation. Later on, the success of the book confirmed my idea."¹⁹

In this respect, it should be noted that due to his francophone background and in spite of his efforts to catch up with Flemish culture, Van Raemdonck's affinities with Flemish literature were fairly limited. Consequently, the commercial attractiveness of a literary work frequently appeared to be decisive in his production choices. This is clearly illustrated by the case of *Pallieter* (1975). Its director, Roland Verhavert, recalled that after the success of *The Conscript* in 1973, "Van Raemdonck asked me: what is the most popular book from Flemish literature? I said: that must be *Pallieter*. Fine, then we will adapt *Pallieter*, he said! So that was clearly from a commercial point of view."²⁰ At the same time, Verhavert also stressed the fact that in spite of Van Raemdonck's consumer-minded attitude, he would never make straightforward crowd-pleasing films of any kind, but instead considered the cultural respectability of his productions to be essential for attracting a large audience.

As the pastoral films were among the most popular and prestigious film productions in Flanders, they dominated the outlook of Flemish cinema during the 1970s and 1980s.²¹ Although there was often a considerable amount of praise for certain artistic qualities of these films, they have also been criticized for their romantic, nostalgic and conservative character. Sharing affinities with the British "heritage films" and the German-language "heimat films," it is not surprising that the pastoral films of Kunst en Kino have been interpreted in terms of Flemish nation-building.²² For Van Raemdonck, however, these issues

¹⁸ Elke Brems, "The Genealogical Novel as a Way of Defining and/or Deconstructing Cultural Identity: Flemish Fiction since 1970," *Memory Studies* 5: 1 (2012): 78-79.

¹⁹ Liliana Casagrande, "In het boek niet verder geraakt dan bladzijde 2," *Het Belang van Limburg*, August 23, 1993, 7.

²⁰ Verhavert, interviewed by the author.

²¹ Wim De Poorter, "From Y Manana to Manneken Pis. Thirty years of Flemish Filmmaking," in *The Low Countries. Arts and Society in Flanders and the Netherlands: A Yearbook 1997-1998* (Rekkem: Stichting Ons Erfdeel), 141.

²² Andrew Higson, "Re-Presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film," in *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*, ed. Lester D. Friedman (London: Wallflower Press, 2006). Elizabeth Boa

seemed to be of minor importance. The pastoral film genre was in the first place a vehicle that succeeded in the difficult task of attracting large domestic audiences, which in turn was the mechanism that attracted funding: these pastoral films secured the largest sums from Flemish film support during the 1970s and 1980s.

8.4 Attracting Flemish film support

Under the Flemish film support system - introduced in 1964 and a classic example of a “soft, culture-orientated subsidy system” - filmmakers could apply for a grant to a politically appointed “Selection Commission for Cultural Films.”²³ This film commission subsequently gave detailed, but non-binding, recommendations to the Minister of Culture, who eventually took the final decision as to whether the grant should be awarded. Although the relevant minister was ultimately the most powerful actor, the commission’s recommendations were usually followed, which made the film commission a key agent within the film policy process. It has often been stated that Flemish film policy in this period tried to stimulate films that could contribute to the construction of a Flemish national identity and therefore preferred period film based on classics from Flemish literature, such as Kunst en Kino’s pastoral films.²⁴ When examining the film support process for these pastoral films, however, it seems that the correlation between pastoral films, Flemish ideological objectives and the allocation of official film support was much more complex than is often assumed. Furthermore, a detailed historical account of the Flemish film support process behind Kunst en Kino’s pastoral films provides insight into several essential aspects of Van Raemdonck’s fundraising and production practices.

Because of the success of *Mira*, Van Raemdonck’s relationship with the different Flemish film policy actors started in a very favorable way. *Mira* was not only appreciated for its popular success, but also because it was the first film that was able to reimburse a part of the acquired financial support: a special loan that in practice mostly functioned as a subsidy. According to a former staff member of the government’s film department, this inspired political confidence in the capabilities of Flemish films,

and Rachel Palfreyman. *Heimat: A German Dream. Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890-1990* (Oxford: Oxford University Press, 2000).

²³ Angus Finney, “Support Mechanisms across Europe,” in *The European Cinema Reader*, ed. Catherine Fowler (London and New York: Routledge, 2002), 212-22, at 214.

²⁴ Alexander Dhoest, *De Verbeelde Gemeenschap: 50 Jaar Vlaamse Tv-Fictie en de Constructie van een Nationale Identiteit* (Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2004), 143; Jan-Pieter Everaerts, *Film in België: Een Permanente Revolte* (Brussel: Mediadoc, 2000), 245.

which resulted in an increase of the annual film grant.²⁵ *Mira* also provided Van Raemdonck with a privileged position in his dealings with the film commission. In a commission meeting two months after the film's premiere, it was stated that "The Commission pays tribute to the production of *Mira* and agrees that the producer takes priority for approved projects."²⁶

Accordingly, the positive support recommendation for *The Conscript* was largely based on the precedent of *Mira*. After the film's completion, however, the commission criticized *The Conscript*'s "folkloristic character," which was also discerned in *Mira*.²⁷ The commission members expressed a hostile attitude toward pastoral films based on a specific strand of the Flemish literary patrimony and portraying a nostalgic and romantic image of Flanders. Therefore the commission had "serious reservations about the adaptation of *Pallieter* by Verhavert," Kunst en Kino's next pastoral film project in line.²⁸

The public approval for *Mira* and *The Conscript* notwithstanding, the film commission thus rejected the similar pastoral film project *Pallieter*. In response, Van Raemdonck promised in a letter to the commission "to approach *Pallieter* from an expressionist standpoint, different from *Mira* and *The Conscript*."²⁹ As a proof of his sincerity, he engaged the prominent Flemish writer Hugo Claus to revise the screenplay, which motivated the commission to invite the filmmakers for a hearing. Besides repeating his willingness to meet the commission's concerns about *Pallieter*'s folkloristic character, Van Raemdonck also tried to anticipate the commission members' literary attitude and their insistence on fidelity by arguing that "the film will restore the book in its original form."³⁰ Furthermore, in his attempt to convince the commission, Van Raemdonck exerted all his commercially persuasive talents. For example, he promised that if *Pallieter* got supported, he would "ensure the promotion and distribution of two or more films of young filmmakers, as if they were my own productions."³¹ Moreover, according to Verhavert, Van Raemdonck also actively lobbied the Minister of Culture Jos Chabert, who subsequently would have put pressure on certain commission members to give a positive recommendation.³² Whatever the truth of the matter, by April 1974, a majority of the commission members were prepared to vote in favor of *Pallieter*. After viewing the completed film in November 1975, however, the commission

²⁵ Bert Podevijn in: Freddy Sartor, "Vlaams filmproducent Jan Van Raemdonck," *Filmmagie* 610 (2010): 22.

²⁶ SAB, AMF 2004, nr. 8, SCF meeting, May 6, 1971.

²⁷ SAB, AMF 2004, nr. 10, SCF meeting, December 21, 1973.

²⁸ Ibid.

²⁹ SAB, AMF 2004, nr. 175, letter from Van Raemdonck to the SCF, January 25, 1974.

³⁰ SAB, AMF 2004, nr. 11, SCF meeting, April 5, 1974.

³¹ SAB, AMF 2004, nr. 175, letter from Kunst en Kino to the SCF, January 21, 1974.

³² Verhavert, interviewed by the author.

members declared unanimously that they were disappointed in this film, which, in spite of Van Raemdonck's promises, in their view again displayed "an outdated folklore."³³

Van Raemdonck's next literary adaptation project was consequently immediately rejected. In its advice to the minister, the Film Commission argued that the project was "submitted by Kunst en Kino, which has always asked and received large amounts for very conformist projects."³⁴ As a result, Van Raemdonck did not produce any pastoral films during the second half of the 1970s. Instead, he focused on projects that succeeded in attracting government support, such as the Dutch co-production *Doctor Vlimmen* (1977), the television series *Rubens* (1977) and the stage adaptation *Friday* (1980). When, at the end of the 1970s, the composition of the Film Commission was renewed, Van Raemdonck again applied with a pastoral film project, *Flaxfield*. Notwithstanding the fact that the new Commission members shared the same concerns as their predecessors regarding "folkloristic" and romantic pastoral productions, Van Raemdonck again succeeded in convincing the commission by playing up the artistic merits of the director Jan Gruyaert, who had realized the unconventional film *Enclosure (In Kluis)* in 1978. The commission thus gave a positive recommendation "on the condition that the director's maximal artistic freedom is ensured, in order to avoid the realization of a traditional heimat film."³⁵ As with *The Conscript* and *Pallierter*, however, the Film Commission was disappointed after viewing the completed film, expressing the view that "its fear (...) has come true: this film belongs to the package of traditional Flemish heimat films."³⁶

When analyzing the support recommendations for these pastoral films, it should be taken into consideration that the Film Commission was not indifferent to the public appeal of these films: always an important argument in justifying the expenditure of public money. As the above examples indicate, however, the progress of the film support process was often disadvantaged because of the fact that these film projects were adaptations of the Flemish literary patrimony portraying a nostalgic Flemish national identity. The acquisition of government funding was in the first place indebted to Van Raemdonck's perseverance and strategic skills. As noted before, his intensive lobby activities were of great importance in this respect. Several of the interviewees indicated that Van Raemdonck did not only actively lobby the commission members individually, but also the relevant ministers and other political agents. According to Verhavert, Van Raemdonck "didn't worry about these matters. He said, 'I'm going to the minister,' and then he did go to the minister."³⁷ This may explain why the 1984 film and television series *The Lion of*

³³ SAB, AMF 2004, nr. 12, SCF meeting, November 18, 1975.

³⁴ SAB, AMF 2004, nr. 14, SCF meeting, May 6, 1977.

³⁵ SAB, AMF 2004, nr. 18, SCF meeting, November 20, 1981.

³⁶ SAB, AMF 2004, nr. 20, SCF meeting, January 13, 1983.

³⁷ Verhavert, interviewed by the author.

Flanders was supported fully by both the Christian Democratic Minister of Culture Rika De Backer and her Liberal successor Karel Poma, in spite of the overtly negative evaluation by the Film Commission. In line with its attitude toward the previous pastoral film projects, the Film Commission found it simply impossible that “half of the yearly budget would be spent on such a disputable prestige project.”³⁸

8.5 Transnational opportunities

Although Van Raemdonck was one of the most successful producers in attracting funding, he was confronted with the problem of a small home market. Therefore, he did not limit his fundraising activities to national and regional sources, but quickly discovered transnational production opportunities, mostly along linguistic lines. Within the context of the small Belgian – let alone the Flemish or the francophone Belgian – film industry, Van Raemdonck saw the co-production structure (as well as collaborations with broadcasting companies) as a necessity which he was eager to make into a virtue.

As far as Van Raemdonck’s Dutch-language film projects are concerned, it is notable that four of his six pastoral films were co-productions with the Netherlands. In the case of *Mira*, this was due to the involvement of the production company of the film’s Dutch director Fons Rademakers. The co-production structure of *The Lion of Flanders* was the result of this production being set up in association with the Flemish public broadcaster BRT as both a film and a four episode television series. As was frequently the case for prestigious television series, a Dutch television broadcaster (in this case the KRO) was approached to join the project. For *Pallieter* and *Flaxfield*, Van Raemdonck found a suitable production partner in the figure of Gerrit Visscher, who was first a producer for the Dutch Cinécentrum and later founded his own company CinéVista. These collaborations were based on the principle of reciprocity. In return for Visscher’s participation in *Pallieter* and *Flaxfield*, Van Raemdonck acted as a co-producer for the Dutch literary adaptations *Doctor Vlimmen* (*Dokter Vlimmen*, 1978, Guido Pieters) and *Stronghold* (*Wildschut*, 1985, Bobby Eerhart). Van Raemdonck’s frequent collaboration with Visscher even culminated in the founding of the joint venture TFPA, a Dutch company mainly focusing on television productions.

For Art et Cinéma’s francophone productions, the co-production structure was even more intensive, probably because of the greater linguistic opportunities, particularly with France. Van Raemdonck’s only two francophone feature films, *The Red Room* (*La Chambre Rouge*, 1972) and *Isabelle and Lust* (*Isabelle Devant le Désir*, 1975), both erotic adaptations of francophone Belgian literature and directed by Jean-

³⁸ SAB, AMF 2004, nr. 18, SCF meeting, February 6, 1981.

Pierre Berckmans, were co-productions with France. Going further down the erotic track was *The Secrets of Love* (1986, Harry Kümel), a compilation of three short costume films based on stories by the classic French writers Marguerite de Navarre, Nicolas-Edme Rétif, and Guy de Maupassant. Although it was a co-production with the Netherlands (via Gerrit Visscher's company CinéVista), *The Secrets of Love* was post-synchronized in English, and subsequently in French, as the three short films were integrated in the French erotic *Série Rose* television series. Even Van Raemdonck's very first fiction project, the eight-episode youth series *The Treasure of the Castle with No Name* (*Les Galapiats*, 1969, Pierre Gaspard-Huit), about the adventures of a group of teenagers at a summer camp in the Belgian Ardennes, was already financed by a transnational consortium of francophone television broadcasters, with the RTB (the French-language division of the Belgian public broadcaster) as the driving force.

Notwithstanding the considerable success of this series in various countries, Van Raemdonck would only return to francophone television production in 1987 as the instigator of another transnational television series *The Simenon Hour* (*L'Heure Simenon*), based on various works of the famous francophone Belgian writer Georges Simenon. This series was set up by Van Raemdonck, in close collaboration with the Dutch public broadcaster KRO, as a major European co-production, involving German, Swiss, and Austrian television broadcasters. This series should be seen in the context of the arrival of European co-production incentives during the 1980s. According to Van Raemdonck, there was a multiplication of funding possibilities, and he was convinced that the future of Belgian film and television production lay in increasing European collaboration.³⁹

In the same vein, Van Raemdonck set up the television series *The Sorrow of Belgium* (*Het Verdriet van België*, 1995, Claude Goretta), which was co-produced by Belgian, Dutch, French, German, Portuguese, Finnish and Swedish broadcasters or production companies. *The Sorrow of Belgium* proved to be his last great production. In spite of several prestigious and often quite successful productions during the 1980s, Van Raemdonck was not able to continue Kunst en Kino's true heydays of the 1970s and had to deal with dwindling public interest. From 1987 on, when *The Van Paemel Family* did have the box-office success of his previous pastoral films, Van Raemdonck turned solely to often relatively low-profile television productions, almost all of them set up as co-productions between Belgian, Dutch and/or French television broadcasting companies.

³⁹ "Une Production Belge D'ensemble De Plus En Plus Qualitative," *Moniteur du Film en Belgique – Filmwijzer in België* 100 (1991): 15-17. Victor Henning and Andre Alpar, "Public Aid Mechanisms in Feature Film Production: The EU Media Plus Programme," *Media, Culture & Society* 27, no. 2 (2005): 232-34.

8.6 Professionalizing the industry

Van Raemdonck's previously mentioned insistence on "respectable" productions aimed at a wide audience was not only translated into high quality requirements for the final film text, but also into the prerequisite of using the highest professional standards during the production and distribution process. In this respect, Van Raemdonck is widely acknowledged for his legacy in professionalizing the Belgian and particularly the Flemish film industry. After his death in 2010, one newspaper obituary stated, "He was the very first real film producer. Jan took the world of Flemish filmmaking out of amateurish spheres and made it a real professional sector."⁴⁰ This should be seen within the context of the small and underdeveloped Belgian audiovisual context of the 1960s and 1970s. Contrary to the common practices of most other Belgian production companies, Kunst en Kino guaranteed a solid production dossier, a sufficient number of people on the set, the use of professional equipment, and so on. Moreover, Van Raemdonck was regularly praised for his serious contracts with his cast and crew, which always got paid on time and for the correct number of hours worked.⁴¹

When the Dutch producer Gerrit Visscher started to collaborate with Van Raemdonck, he was surprised by the fact that "everything was always very formal. There were no loose agreements, everything would be written down on paper."⁴² Correspondingly, a former staff member of the government's film department recalls how it was a pleasure to work with Van Raemdonck: "I never had to send him a reminder, he was always on time with administrative affairs ... Van Raemdonck was the only producer who openly showed his contracts."⁴³ Notwithstanding his reputation as a playboy with a passion for women, horses and fine dining, Van Raemdonck was extremely committed and disciplined when it came to business.⁴⁴ This was also manifested in his engagement in several associations and commissions to defend the interests of the Flemish and Belgian audiovisual production industry.⁴⁵ Van Raemdonck wanted to improve the working conditions and to increase the continuity in film production, because according to him, "you can't build a genuine film industry on exceptions," thereby referring to the average of only three to five released Flemish films per year from the 1950s until the 1990s.⁴⁶

⁴⁰ Jacques Dubrulle, quoted in: Erik De Troyer, "Jan veranderde Vlaamse filmwereld," *Het Laatste Nieuws*, November 9, 2010, 19.

⁴¹ Sartor, "Vlaams filmproducent Jan Van Raemdonck," 22.

⁴² Gerrit Visscher, interviewed by the author, Huizen, March 25, 2013.

⁴³ Bert Podevijn, interviewed by the author, Ghent, February 4, 2013.

⁴⁴ Bolen, "De Quelques Producteurs," 4.

⁴⁵ Wauters, "Jan Van Raemdonck," 18.

⁴⁶ Jan Van Raemdonck quoted in: "Une Production Belge," 17.

Another important aspect of Van Raemdonck's professionalism was the attention he paid to a well thought-out promotion and distribution strategy for his productions, which went much further than maintaining good relations with the press, distribution and exploitation sectors. This was very rare for Belgian film productions at the time and should be taken into consideration when examining the popular success of many of his films, as well as their prominence in discussion of Belgian cinema. In particular, the prestigious pastoral films were often transformed into omnipresent multimedia events, with *The Lion of Flanders* as a culmination point. Depicting the so-called Battle of the Golden Spurs of 1302, whereby the county of Flanders defeated the king of France, *The Lion of Flanders* was based on Hendrik Conscience's famous 1838 novel of the same name, a landmark of the Flemish movement's cultural and mythological repertory. For Van Raemdonck, however, the source novel in the first place functioned as a well-known vehicle to produce the first historical spectacle production of the Low Countries. The screenwriter and the director of *The Lion of Flanders* was Hugo Claus, arguably the most important Flemish literary figure of the second half of the twentieth century and a recurrent name in Kunst en Kino productions, both as a director, a screenwriter and an adapted author. Van Raemdonck liked to work with Claus not only because he saw him as a guarantee of quality, but also because his name ensured extra public attention. Nevertheless, due to various factors, the public success of the production fell drastically short of expectations, thereby showing that the promotional effort is merely one factor in the complex process of a film's success. However, heavily criticized for its overtly Flemish nationalist character, *The Lion of Flanders* is now considered as one of the most prestigious flops in Flemish film history.⁴⁷

8.7 Creative authority

Van Raemdonck's professionalism also implied clear rules, including a strict production hierarchy in which he was pulling the strings. Even before becoming officially the general manager after Haesaerts' death in 1974, Van Raemdonck was already the personification of the company. As one commentator remarked after his death in 2010: "Kunst en Kino ... was Jan Van Raemdonck and Jan Van Raemdonck was Kunst en Kino."⁴⁸ Indeed, despite the fact that Kunst en Kino would become one of the most prolific and professional film and television production companies in Belgium during the 1970s and 1980s, it always bore similarities to a one-man business. This should of course be seen within the context of the small and for a long time very artisanal Belgian film industry (which is therefore sometimes called a film *sector* rather than an *industry*), but it also indicates Van Raemdonck's level of personal involvement in

⁴⁷ Everaerts, *Film in België*, 66.

⁴⁸ Sartor, "Vlaams filmproducent Jan Van Raemdonck," 22.

his productions and how he was determined to keep everything under control. According to several interviewees, this was also reflected in an authoritarian relation with his few permanent employees.

Van Raemdonck's commitment towards nearly all of his productions raises questions about his creative authority over the final film and television texts. Particularly for his pastoral film productions, this issue is all the more interesting because these films, described by Philip Mosley as "respectable auteurist adaptations," are generally approached from a director's perspective.⁴⁹ This was also true in their reception when released, which explains why Van Raemdonck was (and is) not a household name. Gerrit Visscher explains that "this was the spirit of the times. The creative role of the director was emphasized and what the producer did was the business part, a whole other story. While the reality was totally different!"⁵⁰

Van Raemdonck's involvement in his productions indeed went much further than merely raising the necessary funds and following up the project to assure it would not exceed its budget (over which he was indeed meticulously strict as well). For one thing, he was a producer who (mostly) chose his own projects, rather than realizing the ideas of others. This was quite exceptional in the Belgian film production context, where the director of a film often also acted as his own producer.⁵¹ Therefore, Frédéric Sojcher refers to Van Raemdonck as a producer "à l'américaine," pointing at the fact that apart from deciding over the film subject, the producer also chose the director, the screenwriter, the actors, the DOP, the editor and other key roles.⁵²

This bringing together of cast and crew was a very creative act on its own. Van Raemdonck had a film in mind and subsequently looked for the right people who could bring the project as close as possible to his ideal. The fact that Van Raemdonck was interested in the creative process of films was also manifested in the realization of the erotic short film *The Jewels* (*Les Bijoux*, 1986, based on the poem of the same name from Charles Baudelaire's *Les Fleurs du Mal*) Van Raemdonck's only directing adventure. Furthermore, Van Raemdonck was not afraid to exert pressure when the vision of one of the crew members did not match his own. This could eventually lead to the replacement of the person in question, as was the case with the initial director of *Stronghold* (1985).⁵³ This qualifies Van Raemdonck's claim that after finding

⁴⁹ Mosley, *Split Screen*, 173.

⁵⁰ Visscher, interviewed by the author.

⁵¹ "Une Production Belge," 15.

⁵² Frédéric Sojcher, *La Kermesse Héroïque du Cinéma Belge: Le Miroir Déformant des Identités Culturelles (1965-1988)* (Paris: l'Harmattan, 1999), 297.

⁵³ Visscher, interviewed by the author.

the right people, “One should leave absolute freedom to the artists.”⁵⁴ Indeed, on another occasion, Van Raemdonck explained his involvement in his film productions as follows: “In a company, you also don’t give carte blanche to the engineers, do you?”⁵⁵

In this respect, Van Raemdonck remembers how, after the shooting of *The Sorrow of Belgium*, the series’ director Claude Goretta said to him: “You are a very difficult man. But, I’ve made so many films, and I should say you are also the producer with the greatest commitment.”⁵⁶ The director Roland Verhavert claims that this was precisely one of the reasons why he stopped collaborating with Van Raemdonck after 1977: “he wanted to set his stamp too much on the film ... Although I could do a lot, and I see them as my films, I could not continue like that.”⁵⁷ It should be noted, however, that Van Raemdonck’s influence in the shooting of a film was still relatively limited compared to his involvement in the editing stage. He frequently stated explicitly that he intervened “when there are problems with the film’s clearness or its length,” which points again to his consumer-minded attitude.⁵⁸ This way, he retained the authority to make the final decisions about any production.

8.8 Conclusion

Throughout his career as a producer, comprising an impressive amount of art documentaries, short films, television films, television series and feature films, Van Raemdonck almost single-handedly turned Kunst en Kino into one of the largest and most professional production companies in Belgium. In his drive for the highest possible technical standards, a maximum appropriation of both public and private funds, solid production dossiers, serious contracts, big promotion and distribution efforts, and a ceaseless engagement in various professional audiovisual associations, he made an important contribution to the professionalization of the Belgian and especially the Flemish audiovisual industry. Furthermore, Van Raemdonck’s professionalism was translated in a personal and somewhat authoritarian commitment to almost all of Kunst en Kino’s productions (hitherto usually examined from a director-centered approach), which had important implications for the creative authority over the final audiovisual texts.

Van Raemdonck’s greatest professional talent was probably his ability to attract various sorts of funding. In this respect, Van Raemdonck was among the first Belgian producers who structurally implemented the

⁵⁴ Corinne Le Brun, “L’avis Des Producteurs,” *Cinéma Belge* 60 (1983): 34.

⁵⁵ Marie Mandy, “Leeuw van Vlaanderen,” *Le Journal du Festival Blad*, January 19, 1984, 54.

⁵⁶ Jan Van Raemdonck, interviewed by Erik Martens, Brussels, 2003.

⁵⁷ Verhavert, interviewed by the author.

⁵⁸ Mandy, “Leeuw van Vlaanderen,” 54.

system of co-productions in his production activities. This transnational attitude went hand in hand with Van Raemdonck's rootedness in the specificities of the Belgian national film and television production context. Running parallel with political and institutional evolutions in Belgium, Van Raemdonck started his career in the "Belgian tradition" of art documentaries, but switched in the late 1960s to the separate production of francophone and Dutch-language fictional content. These productions were largely divided along linguistic lines, both culturally and in terms of funding.

During *Kunst en Kino*'s heydays in the 1970s and 1980s, Van Raemdonck's prestigious feature films determined the outlook of Flemish cinema. The bulk of these films constituted of a relatively coherent group of pastoral period films based on Flemish literary classics, which deserve credit for succeeding in the difficult task of attracting large domestic audiences. While these films can be placed within a conservative and romantic pro-Flemish ideological discourse, Van Raemdonck considered them primarily as culturally respectable and commercially attractive productions. The funding for these films was in the first place provided by the official Flemish film support mechanism. Contrary to common assumptions, however, this did not happen without resistance. When examining why several of Van Raemdonck's projects received government support in spite of the film commission's objections, the perseverance and strategic skills of Van Raemdonck should be taken into account.

9 De leeuw van Vlaanderen

De derde casestudy focust op één specifieke productie, met name de film en televisieserie *De Leeuw van Vlaanderen* (1984, Hugo Claus naar Hendrik Conscience's gelijknamige roman uit 1838), die om velerlei redenen een zeer interessante case vormt binnen het kader van dit proefschrift. Allereerst bekleedt deze productie omwille van zijn uitzonderlijke Vlaams nationale geladenheid een bijzondere plaats in het corpus van door het Vlaamse filmbeleid gesteunde films. Alleen al hierom verdient *De Leeuw* bijzondere aandacht. De symbolische waarde van Conscience's bekendste werk is voor de Vlaamse natievorming zo groot, dat dit onderzoek niet om deze film heen kon. Daarnaast werd *De Leeuw* gerealiseerd aan het begin van de jaren 1980, een periode die zoals we zagen een kantelmoment betekende binnen het filmbeleid en een veranderde verhouding in het cultureel-economische spanningsveld teweegbracht. *De Leeuw* illustreert dit door de combinatie van belangrijke culturele componenten zoals de Vlaamse literatuur en geschiedenis enerzijds en de commerciële inzet van deze grootschalig opgezette spektakelproductie anderzijds. Redenen genoeg dus om dieper in te gaan op deze specifieke productie. Bovendien betekent deze casestudy tegelijk een verbreding van het onderzoek. In het algemene empirische luik kwam voornamelijk de filmcommissie als officiële filmbeleidsactor aan bod, terwijl deze case duidelijk illustreert dat ook beleidsactoren als ministers (De Backer en Poma) en ambtenaren (de secretaris van de filmcommissie Juul Anthonissen die in de voor *De Leeuw* opgerichte Commissie van Toezicht zetelde) een niet te onderschatten rol konden spelen bij de beleidsvoering. Daarnaast gaan we tevens in op andere belangrijke aspecten dan het filmbeleid die van belang kunnen zijn bij een productie, zoals de producent, de regisseur en de diverse geledingen binnen de Vlaamse en Nederlandse televisie. Tot slot bekijkt deze casestudy niet alleen in detail hoe een superproductie als *De Leeuw* tot stand kwam, maar biedt zij ook een verdiepende analyse van het uiteindelijke filmresultaat en de receptie ervan.

Hieronder volgt het artikel “‘*De Leeuw van Vlaanderen* wil ik zo gauw mogelijk vergeten’ Over de productie en receptie van de film en televisieserie *De Leeuw van Vlaanderen* (1984)” zoals het in september 2013 (volume 43, nummers 2-3, pp. 178-209) verscheen in het *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*.

9.1 Inleiding

De recente festiviteiten in het kader van Hendrik Consciences tweehonderdste geboortjaar (2012) bleven in vergelijking met de initiatieven ter ere van zijn honderdste sterftejaar in 1983 vrij beperkt¹. Toen werden er diverse tentoonstellingen, publicaties, lezingen, toneelvoorstellingen en andere herdenkingsinitiatieven op touw gezet, met als kroonstuk de prestigieuze film en televisieserie *De Leeuw van Vlaanderen* naar Consciences gelijknamige en bekendste werk uit 1838. Na een bewogen productiegeschiedenis kwam de tot dan toe duurste Nederlandstalige audiovisuele productie (met een kostprijs van ongeveer 80 miljoen BEF) begin 1984 in de bioscopen. Het verhoopte succes bleef echter uit en *De Leeuw van Vlaanderen* werd al gauw een van de felst bekritiseerde prestige-flops uit de film- en televisiegeschiedenis van de Lage Landen. De regisseur, Hugo Claus, drukte het als volgt uit: “*De Leeuw van Vlaanderen* wil ik zo gauw mogelijk vergeten”².

Een groot deel van de contestatie omtrent de Vlaams-Nederlandse coproductie werd veroorzaakt door de flamingante geladenheid van het filmonderwerp. Door de centrale plaats van zowel de schrijver als het boek binnen de geschiedenis van de Vlaamse Beweging, was een dergelijke adaptatie in tijden van communautaire spanningen en een veranderend Vlaams cultureel ontvoogdingsklimaat geen evidentie. Vertrekkend vanuit dit inzicht, wil deze bijdrage de productie en ontvangst van de film en televisieserie *De Leeuw van Vlaanderen* bestuderen. Na een bondige bespreking van de maatschappelijke betekenis van Consciences historische roman wordt de ontstaans- en productiegeschiedenis van de audiovisuele adaptatie van het boek geschetst. Dit gebeurt aan de hand van origineel archiefmateriaal, voornamelijk uit het archief van het Fonds Film in Vlaanderen (Rijksarchief Beveren) en het VRT-documentenarchief (Brussel)³, en in mindere mate ook uit andere archieven zoals het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus (Antwerpen) en de archieven van de Belgische Senaat en het Vlaams Parlement. Hierbij gaat speciale aandacht uit naar de machtsverhoudingen in de strijd tussen de verschillende betrokken actoren om hun respectievelijke visie op het project, en op het onderwerp dat eraan ten grondslag ligt, te laten gelden. Het resultaat van deze negotiatie, het uiteindelijke audiovisuele product, wordt in een tekstuele

¹ Zie bijvoorbeeld Manu Van der Aa, “De leeuw is van zijn sokkel gedonderd”, in *De Morgen*, 25 februari 2012, p. 6.

² Dorothee Verdaasdonck, “‘Trouw aan een literair werk is geen deugd van de scenarioschrijver’”, in Dorothee Verdaasdonck (red.), *Fons Rademakers. Literatuur als film*, Utrecht, 1984, p. 56.

³ Voor meer informatie over deze archieven, zie Jean-Claude Burgelman, “Problemen in verband met consultatie en wetenschappelijke relevantie van het door de BRT en RTBF bewaarde omroeparchief in België”, in *Bibliotheek- en archiefgids-Vlaamse vereniging voor bibliotheek-, archief-, en documentatiewezenen*, nr. 64, 1988 (3), p. 211-220; Lieve Desmet, Roel Vande Winkel, “Historisch onderzoek naar de nieuwsproductie van de Vlaamse televisieomroep (NIR–BRT–BRTN–VRT): een praktijkgebaseerde bronnenanalyse”, *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*, nr. 39, 2009 (1-2), p. 93-122; Veerle Soens, *Archiefbeheersplan fonds Film in Vlaanderen*, Beveren, 2003.

filmanalyse besproken. De hieruit voortvloeiende inzichten zijn van fundamenteel belang om tot een beter begrip te komen van hoe *De Leeuw van Vlaanderen* werd ontvangen voor, tijdens en na de bioscooprelease. Voor het vinden van kranten- en tijdschriftenartikels uit de Belgische en Nederlandse pers werd voornamelijk beroep gedaan op de documentatiearchieven van het Koninklijk Filmarchief (Brussel), het Documentatiecentrum voor de Cinematografische Pers (Brussel) en het archief van Cinema Zuid (Antwerpen)⁴. Net als in de voorgaande delen gaat er in deze historische receptieanalyse speciale aandacht uit naar hoe de verschillende betrokken partijen met de Vlaamse geladenheid van het filmonderwerp omgaan.

9.2 Consciences Leeuw

In eenzelfde epische geest als de toenmalig immens populaire historische romans van Walter Scott en hoogstwaarschijnlijk geïnspireerd door onder andere het schilderij *De Slag der Gulden Sporen* (1836, Nicaise de Keyser) en de roman *Philippine de Flandre ou les prisonniers du Louvre* (1830, Henri-Guillaume Moke), publiceerde Hendrik Conscience (1812-1883) in 1838 een historische roman over de zogenaamde Guldensporenslag⁵. De gebeurtenissen van 1302 betroffen een complex (feodaal) conflict tussen de graaf van Vlaanderen en de koning van Frankrijk. Hierbij waren diverse politieke en sociale belangen gemoeid, maar nationale motieven waren onbestaande⁶. Ondanks het opzoekingswerk dat Conscience voor het schrijven van *De Leeuw van Vlaanderen* uitvoerde, wilde hij echter geen historisch correcte vertelling brengen, maar veeleer een romantisch boek in functie van de nationale bezieling van de Vlamingen⁷. Hiervan getuigt niet enkel het verhaal over de strijd tussen goed (de Vlamingen) en kwaad (de Fransen), maar ook het onverholen voor- en nawoord, waarin Conscience zich rechtstreeks tot de lezer richt: “Gy Vlaming, die dit boek gelezen hebt, overweeg, by de roemryke daden welke hetzelfde

⁴ In totaal werden er 104 artikels over de film en televisieserie verzameld, waarvan 52 recensies. De andere artikels betroffen interviews, setverslagen en andere contextuele artikels.

⁵ Walter Gobbers, “Consciences *Leeuw van Vlaanderen* als historische roman en nationaal epos: een genrestudie in Europees perspectief”, in Ada Deprez, Walter Gobbers (red.), *Vlaamse literatuur van de negentiende eeuw. Dertien verkenningen*, Utrecht, 1990, p. 45-69; Bart Stroobants, “Literatuur en beeldende kunst tijdens de 19de eeuw: een vruchtbare kruisbestuiving”, in Edward Vanhoutte (red.), *De ene leeuw is de andere niet. Zeven maal De Leeuw van Vlaanderen herlezen*, Antwerpen, 2002, p. 155; Karel Wauters, “Tweemaal de Guldensporenslag: Consciences ‘Leeuw Van Vlaanderen’ (1838) in het licht van Henri-Guillaume Mokes ‘Philippine De Flandre’ (1830)”, *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde*, nr. 109, 1999 (2-3), p. 263-316.

⁶ Piet Couttenier, “Nationale beelden in de Vlaamse literatuur van de negentiende eeuw”, in Kas Deprez, Louis Vos (red.), *Nationalisme in België: Identiteiten in beweging 1780-2000*, Antwerpen, 1999, p. 64; Véronique Lambert, “De Guldensporenslag van fait-divers tot ankerpunt van de Vlaamse identiteit (1302-1838): de natievormende functionaliteit van historio-grafische mythen”, in *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, nr. 115, 2000 (3), p. 365-391

⁷ Karel Wauters, “Literair-historisch essay over de Leeuw van Vlaanderen”, in Edward Vanhoutte, Karel Wauters (red.), *De Leeuw van Vlaanderen of de Slag der Gulden Sporen: tekstkritische editie*, Tielt, 2002, p. 401.

bevat, wat Vlaenderen eertyds was – wat het nu is – en nog meer wat het worden zal indien gy de heilige voorbeelden uwer Vaderen vergeet !”⁸. Ook doorheen de rest van het boek speelt Conscience, als exponent van de prille Vlaamse beweging, in op het romantische thema van de nationale ontwakning. Dit was gericht op de Vlamingen, maar zoals Jo Tollebeek aangeeft kan Conscience’s boek “slechts worden begrepen in een context van nationale pluriformiteit”⁹. Er bestond immers geen twijfel over het Belgisch patriottisme van Conscience, en de Vlaamse emancipatie contrasteerde hier allerm minst mee.

Conscience’s *Leeuw* genoot van een snel groeiende faam en naarmate de politisering in de aanvankelijk louter op taal en cultuur gerichte Vlaamse beweging zich doorzette, werd het boek meer en meer in een exclusief Vlaams symbolisch kader ingezet¹⁰. Hetzelfde gold voor de door *De Leeuw* gestimuleerde cultus rond de Guldensporenslag, die rond de eeuwwisseling wel door historici werd herbekeken¹¹, wat voor een verwetenschappelijking en een eerder sociale dan nationale interpretatie van de gebeurtenissen rond 1302 zorgde¹². Dit kon de verdere canonisering en verbeelding van *De Leeuw* echter niet beletten, ondanks ook het tanende romantisch-nationalistische paradigma in de kunsten¹³. *De Leeuw* was uitgegroeid tot verplichte schoolliteratuur en tot een stevig verankerd, mythologisch referentiepunt¹⁴. Illustratief hiervoor was Ernest Claes’ succesvolle debuutroman *De Witte* (1920), waarin *De Leeuw* het favoriete boek is van het hoofdpersonage. Doordat Claes’ roman tot tweemaal toe verfilmd werd (in 1934 door Jan Vanderheyden en Edith Kiel en in 1980 door Robbe De Hert), had Conscience’s *Leeuw* het bijgevolg ook tot een bescheiden plaats op het witte scherm geschopt¹⁵. Reeds twee jaar voor Claes’ roman, in 1918, had de *Vereniging voor Filmopname* echter al plannen gesmeed voor een volwaardige filmadaptatie van Conscience’s *Leeuw*¹⁶. Ondanks herhaaldelijk lobbywerk en de aansluiting van het project bij de ‘Flamenpolitiek’ bleef de nodige Duitse financiële steun niettemin uit en zou de filmdroom van *De Leeuw*

⁸ Hendrik Conscience, *De leeuw van Vlaenderen of de slag der gulden sporen*, dl. 3, Antwerpen, 1838, p. 190.

⁹ Jo Tollebeek, “Conscience’s niemandsland: ‘De Leeuw van Vlaenderen’, de natie en de geschiedenis”, in Pierre Delsaerdt, Marcus de Schepper (red.), *Letters in de boeken: liber amicorum Ludo Simons*, Kapellen, 2004, p. 333.

¹⁰ Piet Couttenier, “Nationale beelden...”, p. 60; Jo Tollebeek, “De cultus van 1302: twee eeuwen herinneringen”, in Raoul van Caenegem (red.), *1302: Feiten en mythen van de Guldensporenslag*, Antwerpen, 2002, p. 194-239.

¹¹ Véronique Lambert, “Over carrière, promotie, degradatie en rehabilitatie. 700 jaar Jan Breydel en Pieter de Coninck”, in Paul Trio, Dirk Heirbaut, Dirk van den Auweele (red.), *Omtrent 1302*, Leuven, 2002, p. 207-228.

¹² Jo Tollebeek, “De Guldensporenslag. De cultus van 1302 en de Vlaamse strijd”, in Anne Morelli (red.), *De grote mythen uit de geschiedenis van België, Vlaenderen en Wallonië*, Berchem, 1996, p. 196-197.

¹³ Bart Stroobants, “Literatuur en beeldende kunst...”, p. 143-173.

¹⁴ Kris Rutten, André Mottart, Ronald Soetaert, “The rhetorical construction of the nation in education: the case of Flanders”, in *Journal of Curriculum Studies*, nr. 42, 2010 (6), p. 775-790.

¹⁵ Voor een studie naar het Vlaams-nationalistische aspect in de verfilming van *De Witte* door Jan Vanderheyden en Edith Kiel in 1934, zie: Daniël Biltreyst, Sofie Van Bauwel, “De Witte/Whitey”, in Ernest Mathijs (red.), *The cinema of the Low Countries*, London/New York, 2004, p. 49-60.

¹⁶ Philip Mosley, *Split screen: Belgian cinema and cultural identity*, New York, 2001, p. 35.

de komende decennia in Vlaamse filmmiddens blijven rondspoken¹⁷. Deze filmplannen tonen aan hoe *De Leeuw*, en bij uitbreiding de volledige Guldensporencultus, tijdens de Eerste Wereldoorlog in een activistisch kader werden ingeschakeld. Tegelijk bleven ook de aan België loyale flaminganten en de Frontbeweging zich van deze elementen bedienen, wat tevens het geval bleef na de Eerste Wereldoorlog¹⁸. De gebeurtenissen rond 1302 werden dus nooit gemonopoliseerd door één strekking binnen de Vlaamse beweging¹⁹. De verbondenheid van de Guldensporencultus met Conscience's *Leeuw* bleef ondertussen onverminderd bestaan, zoals bleek uit de Guldensporenherdenkingen in 1938, het honderdste verjaardagsjaar van het boek.



Affiche voor de viering van de 100^e verjaring van het verschijnen van Conscience's "Leeuw van Vlaanderen" te Antwerpen in 1938 (Bibliotheek Universiteit Gent)

¹⁷ Guido Convents, "Film", in Reginald De Schryver, Bruno De Wever, Gaston Durnez, Lieve Gevers, Pieter Van Hees, Machteld De Metsenaere (red.), *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*, Tielt, 1998, p. 1141-1152; Joz Van Liempt, "Hendrik Conscience en de film", in *Vlaanderen*, nr. 134, 1973 (22), p. 236-237.

¹⁸ Jo Tollebeek, "De cultus...", p. 228-231; Lode Wils, "Ons (proto)nationaal verhaal van 1302 tot 2002", in Paul Trio, Dirk Heirbaut e.a. (red.), *1302...*, p. 242-243.

¹⁹ Dit was bijvoorbeeld ook het geval voor het folkloristisch personage Tijl Uylenspiegel, zie: Marnix Beyen, *Held voor alle werk: de vele gedaanten van Tijl Uylenspiegel*, Antwerpen, 1998.

De Guldensporenslag groeide gaandeweg uit tot een van de stevigste *lieux de mémoire* van Vlaanderen²⁰. Dat 11 juli in 1973 officieel tot de dag van het Feest van de Vlaamse Gemeenschap werd uitgeroepen, hoeft dan ook niet te verbazen. De institutionele verankering hielp de Guldensporenslag en *De Leeuw* vervolgens hun plaats in het collectieve geheugen te behouden, ondanks de gevorderde Vlaamse emancipatie (onder andere door de eerste staatshervormingen), die de behoefte aan heroïsche geschiedenisvertellingen over het Vlaamse volk sterk deed afnemen²¹. De centrale plaats van Consciences roman binnen het Vlaams cultureel patrimonium werd in de loop van de 20^{ste} eeuw dus bestendigd, maar tegelijk werd het boek steeds minder gelezen en begon de (literaire) waardering voor de schrijver sterk te tanen. Dit zorgde er dan weer voor dat men in bepaalde kringen ‘eerherstel’ voor Conscience nastreefde, onder andere door diverse toneel-, strip-, opera- en andere bewerkingen²². In 1983, Consciences honderdste sterfjaar, steeg de drang tot eerherstel voor Conscience tot een hoogtepunt. Dit bleek bijvoorbeeld uit Albert Westerlincks beklag dat “zich gecultiveerd noemende Vlamingen zich beschaamd voelen voor het werk van grote voorgangers als Conscience en het niet kunnen waarderen of genieten. Wat hier als schaamte of spot verschijnt, is in feite een tekort aan rijpheid of een complex van blijvende onvolwassenheid”²³. Ter ere van het Consciencejaar zette men dan ook diverse tentoonstellingen, publicaties, lezingen, toneelvoorstellingen en andere herdenkingsinitiatieven op touw²⁴. Het kroonstuk hierbij moest de prestigieuze film en televisieserie *De Leeuw van Vlaanderen* worden. De ontwikkeling van dit project gebeurde tussen 1977 en 1984, tegen de achtergrond van een politiek-maatschappelijke woelige en cruciale periode voor de Vlaamse beweging. Het breed georganiseerde Vlaamsgezinde protest tegen de staatshervormingsplannen van het zogenaamde Egmontpact (1977) leidde immers niet enkel tot de val van de regering-Tindemans II, maar ook tot een afscheuring van de radicale vleugel van de Volksunie, die zich al gauw groepeerde tot het Vlaams Blok²⁵. Ook na de tweede staatshervorming in 1980, die zorgde voor een definitieve opdeling van België in gemeenschappen en gewesten met een eigen executieve, bleven de ontwikkeling van de Vlaamse beweging en diverse communautaire problemen (zoals rond de steun aan de staalproducent Cockerill-Sambre) voor heel wat spanningen zorgen binnen de Belgische samenleving. Dit zorgde er uiteraard voor dat een audiovisuele adaptatie van Consciences *Leeuw*, de Vlaams-nationale bijbel bij uitstek, een uitermate gevoelige kwestie betrof.

²⁰ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Parijs, 1984; Jo Tollebeek, “De Guldensporenslag...”, p. 191.

²¹ Marnix Beyen, *Held voor alle werk...*, p. 139; Jo Tollebeek, “De Guldensporenslag...”, p. 201.

²² Tom Verschaffel geeft in dit verband een overzicht van de “diverse strategieën die de voorbije eeuw (...) zijn gebruikt om Conscience te ‘redden’”. Zie: Tom Verschaffel, “De kwade faam van Hendrik Conscience”, *Ons Erfdeel*, nr. 44, 2001 (4), p. 567.

²³ Albert Westerlinck, *Wie was Hendrik Conscience ?*, Leuven/Amersfoort, 1983, p. 8.

²⁴ Emiel Willekens, *Hendrik Conscience en zijn tijd*, Antwerpen, 1983, p. 202.

²⁵ Els Witte, “Geschiedenis van de Vlaamse beweging: De tweede helft van de 20^{ste} eeuw”, in Reginald De Schryver, Bruno De Wever e.a. (red.), *Nieuwe encyclopedie...*, p. 78-81.

9.3 Naar een audiovisuele adaptatie

9.3.1 Ontstaanscontext

Rond 1977 vroeg Jan Van Raemdonck (1922-2010) aan Hugo Claus (1929-2008) om een scenario te schrijven voor een televisieserie naar Conscience's *Leeuw*²⁶. Van Raemdonck stond aan het hoofd van Kunst en Kino, op dat moment een van de grootste productiehuisen van België, en wilde films en televisiedrama maken naar Hollywoodmodel die tegelijk een stevige verankering kenden in de plaatselijke cultuur, meestal via de adaptatie van een bekend literair werk. Met succesvolle en prestigieuze Vlaamse filmproducties als *Mira* (1971, Fons Rademakers naar Stijn Streuvels), *De Loteling* (1973, Roland Verhavert naar Conscience) en *Pallieter* (1975, Roland Verhavert naar Felix Timmermans), vaak ietwat smalend 'boerenfilms' genoemd, had Van Raemdonck reeds zijn strepen verdiend, maar met *De Leeuw* zag hij het grootser. Hij wilde de eerste echte ridder- en spektakelproductie van de Lage Landen realiseren, wat allerm minst een evidentie was. In tegenstelling tot de constante internationale productieoutput van middeleeuwse films²⁷, was de Vlaamse filmproductie gekenmerkt door films die zich in het heden of het nabije verleden (tot de 19^e eeuw) afspeelden en die bovendien zelden massa- of spektakelscènes bevatten, in eerste plaats uit financieel-productionele overwegingen²⁸. Door de kleine thuismarkt slaagde er immers nagenoeg geen enkele professionele Belgische film in om zijn kosten terug te verdienen, waardoor fondsenwerving steeds problematisch was²⁹. Van Raemdonck had echter reeds bewezen op dit vlak een van de meest behendige Belgische producenten te zijn, en koesterde door het aankomende Consciencejaar van 1983 extra hoop om voldoende middelen bij elkaar te krijgen voor dit uitzonderlijk groots opgezet project. De uiteindelijke kostprijs van de productie bedroeg ongeveer 80 miljoen BEF, wat meer dan vier keer het budget van de gemiddelde Vlaamse film was. Desalniettemin betekende dit prestigebudget nog steeds slechts een vijfde van de gemiddelde Hollywoodfilm in die tijd.

Van Raemdonck vond de nodige financiële steun in de eerste plaats bij de toenmalige Vlaamse publieke omroep BRT, waarmee hij reeds meerdere malen had samengewerkt, onder andere voor de filmadaptatie van Conscience's *De Loteling* en de vijfdelige prestigeserie *Rubens, Schilder en Diplomaat* (1977, Roland Verhavert), met Claus als scenarist. De grootse productieopzet (het initiële bestek werd op 85 miljoen

²⁶ Claus werd reeds eerder door Van Raemdonck ingeschakeld als scenarist voor films als *Mira* en *Pallieter*, en als regisseur voor de adaptatie van zijn eigen theaterstuk *Vrijdag* (1980).

²⁷ David John Williams, "Medieval movies: A filmography", in *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, nr. 29, 1999 (1), p. 20-32.

²⁸ Paul Geens, *Naslagwerk over de Vlaamse film*, Brussel, 1986. Een uitzondering hierbij vormt het Franstalige *Deus Lo Volt* (1978, Luc Monheim), dat zich afspeelt ten tijde van de eerste kruistocht.

²⁹ Philip Mosley, *Split screen...*, p. 3.

BEF geraamd) maakte al gauw duidelijk dat er ook andere partners nodig zouden zijn³⁰. Van Raemdonck diende in oktober 1980 aldus een voorstel voor een televisieserie in bij de filmdienst van het ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, die eerder ook de Rubensserie had ondersteund. Niet veel later werd de Nederlandse televisieomroep KRO benaderd om als coproducent op te treden. De KRO contacteerde op haar beurt het Nederlands Ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk, maar deze besprekingen liepen na initiële positieve signalen op niets uit³¹. Wat betreft de Vlaamse overheidssteun leek het project aanvankelijk hetzelfde lot beschoren. Begin februari 1981 kreeg *De Leeuw* immers een unaniem negatief advies van de Selectiecommissie voor Culturele Films (hierna de filmcommissie), het adviesorgaan dat binnen de filmdienst van het Vlaams Ministerie van Nationale Opvoeding en Nederlandse Cultuur fungeerde.³² Dit advies argumenteerde dat er geen structureel samenwerkingsverband bestond tussen film en televisie in Vlaanderen, waardoor de filmcommissie het project principieel diende af te wijzen. Naast dit formele struikelblok had de filmcommissie echter ook enkele fundamentele filminhoudelijke, evenals productionele en financiële bezwaren die inherent verbonden waren met het project: “Zowel qua opzet als budget ligt het volledig boven de mogelijkheden van de Vlaamse kinematografie. Bovendien gaat het niet op dat de helft van de jaarlijkse begroting, beschikbaar voor film bij Nederlandse Cultuur, zou worden opgeslorpt voor de verwezenlijking van een zo betwistbaar prestigeprojekt”³³.

Toenmalig bevoegd staatssecretaris voor cultuur Rika De Backer (CVP) besloot echter om het advies van haar filmcommissie naast zich neer te leggen en *De Leeuw* de gevraagde 25 miljoen BEF steun toe te zeggen³⁴. Om het principiële bezwaar van de filmcommissie te kunnen weerleggen, eiste De Backer wel dat er gelijktijdig met de televisieserie ook een langspeelfilm zou worden gerealiseerd. Een andere voorwaarde hield in dat de verschillende partners naar gelang hun financiële inbreng zouden delen in de opbrengsten van zowel de film als de televisieserie³⁵. Van Raemdonck lag aanvankelijk dwars over dit laatste punt, maar bond in toen hij erin slaagde enkele sponsors, volgens de producent “met geld en uitgesproken Vlaamse overtuiging”, binnen te halen³⁶. Hoewel de opnames grotendeels in Gent en rond Brussel gebeurden, sprongen in de eerste plaats de provincie West-Vlaanderen (voor 1 miljoen BEF) en

³⁰ RVB nr. 8, 20 oktober 1980 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335).

³¹ VCRVB nr. 38, 22 juni 1981 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335).

³² De toenmalige voorzitter van de filmcommissie was Frits Danckaert. De overige leden waren Kathelijne Dutreeuw, Lode De Pooter, Walter Goetmaeckers, André Ghekiere, J. Segers, André Vandenbunder en Robert Vrielynck.

³³ SCF, 6 februari 1981 (RAB, *AMFAMF*, nr. 18).

³⁴ Nota van staatssecretaris De Backer aan de Filmdienst, 4 december 1981 (RAB, *AMF*, nr. 18).

³⁵ De geplande inbreng van de andere partners bedroeg eind 1981 30 miljoen BEF vanwege de BRT, 28,3 miljoen BEF vanwege de KRO en 7,6 miljoen BEF vanwege Kunst en Kino.

³⁶ Van Raemdonck in Huib Dejonghe, “‘Leeuw’ dan toch door Vlaams-Nederlandse ploeg verfilmd”, in *De Standaard*, 4 juni 1982.

de Stad Brugge (1,35 miljoen BEF) bij, omwille van de regionale verbondenheid met de Guldensporenslag. Van Raemdonck zorgde er verder voor dat een paardenfirma (Dredging International) en de Nederlandse distributeur (Strengholt) voor respectievelijk 940.000 BEF en 1,5 miljoen BEF sponsorden³⁷. De grootste extra inbreng kwam er echter via het Ministerie van Financiën, die de Nationale Loterij de toestemming gaf een subsidie van 3,8 miljoen BEF te verstrekken aan *De Leeuw*.

Dat de bevoegde minister of staatssecretaris afweek van het advies van de filmcommissie was tot dan toe eerder een curiosum geweest, zeker bij duurdere producties. In een nota aan de filmcommissie verdedigde De Backer haar beslissing door te argumenteren dat er voldoende financiële ruimte voor was, ook al was er een economische crisis en bedroeg de toegezegde steun (25 miljoen BEF) het dubbele van wat een langspeelfilm normaal kreeg. De staatssecretaris gaf verder aan niet te begrijpen wat de filmcommissie met een “prestigeprojekt” bedoelde, wat zij een sloganeske redenering vond die geen rekening hield “met de inhoudelijke aspecten van het project. In casu de tewerkstelling (...), de samenwerking met Nederland, de mogelijkheid om eigen werk in het buitenland in commercieel circuit te brengen (...) e.d.”³⁸.

De filmcommissie kon zich hier moeilijk mee verzoenen en wees erop dat met het budget van *De Leeuw* “drie tot vier normale filmprojecten kunnen worden opgezet, waardoor aan de tewerkstelling een veel ruimere kans zou gewaarborgd worden”³⁹. Bij het opstellen van deze nota was er reeds een nieuwe regering gevormd en werd de dienst film overgedragen van staatssecretaris De Backer (CVP) aan kersvers minister van Cultuur Karel Poma (PVV). Hoewel er volgens de aan de PVV gelieerde Jan Kerremans omtrent *De Leeuw* “geen geestdrift op het kabinet” heerste, bleek Poma toch bereid het akkoord van De Backer uit te voeren⁴⁰. In haar vergeefse poging de nieuwe minister te overtuigen van het non-prioritaire karakter van de productie, ging de filmcommissie ook in op haar projectgebonden bezwaren tegen *De Leeuw*. De filmcommissie drukte de minister op het hart dat er in de Lage Landen noch de ervaring, noch de middelen aanwezig waren om een historische spektakelfilm te realiseren, en argumenteerde verder dat “de heroïsche geschiedschrijving, zoals beoefend in ‘De Leeuw van Vlaanderen’, in deze tijd niet langer verantwoord is en een aanfluiting vormt van de historische werkelijkheid”⁴¹. De filmcommissie toonde zich dus duidelijk tegenstander van een romantische geschiedenisrepresentatie à la Conscience, maar hier gingen noch De Backer, noch Poma verder op in. Achteraf zou blijken dat de pers precies op basis van

³⁷ Definitief financieringsplan, 4 november 1983; Brief van Dredging International aan Kunst en Kino, 18 juli 1983 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335).

³⁸ Nota van staatssecretaris De Backer aan de Filmdienst, 4 december 1981 (RAB, AMF, nr. 18).

³⁹ Nota van de SCF aan Minister Poma, 28 januari 1982 (RAB, AMF, nr. 19).

⁴⁰ RVB nr. 30, 29 maart 1982 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335).

⁴¹ Nota van de SCF aan Minister Poma, 28 januari 1982 (RAB, AMF, nr. 19).

deze twee argumenten (de ontoereikende middelen en knowhow enerzijds, het romantisch-nationalistisch karakter anderzijds) de film fel zou bekritisieren (cf. infra).

9.3.2 Productievoorbereidingen

Het protest van de commissie ten spijt keurden de betrokken partijen op 17 maart 1982 het ontwerp van overeenkomst definitief goed. Dit betekende echter niet dat van toen af aan alles van een leien dakje liep. Voornamelijk binnen de BRT staken diverse perikelen de kop op. onder andere door de zware financiële investering die deze productie met zich meebracht. De politiek samengestelde raad van beheer van de BRT⁴² argumenteerde dat de productie enerzijds een te groot financieel risico inhield en anderzijds over een te gering budget beschikte om er een degelijke spektakelfilm van te maken⁴³. Hierbij waren het de liberale vertegenwoordigers Adriaan Verhulst en Armand Beyens, aangevuld door de Volksunie-vertegenwoordiger Antoon Van Overstraeten, die het felst van leer trokken tegen de realisatie van het project (cf. infra). Daartegenover stonden de CVP-afgevaardigden, die zich op dezelfde lijn als hun staatssecretaris bevonden. Het was echter voornamelijk de niet-stemgerechtigde Administrateur-Generaal van de BRT, Paul Vandenbussche (eveneens van christen-democratische signatuur), die het project met vuur verdedigde en er doorheen de levensloop van het project verschillende malen in slaagde zijn invloed te laten gelden. De bijna onvoorwaardelijke steun van Vandenbussche en enkele bestuursleden valt enigszins te verwonderen gezien het historische televisiedrama in de jaren 1980 sterk aan populariteit begon in te boeten, ten voordele van meer hedendaagse fictie die nauwer aansloot bij de leefwereld van de Vlaamse kijkers. Desondanks investeerde de BRT in de jaren 1980 nog sterker in historisch drama dan vroeger. Alexander Dhoest zoekt de verklaring hiervoor in “het feit dat de Vlaamse natievorming dan bijzonder prominent op de maatschappelijke agenda staat en Vlaanderen zich cultureel sterk wil profileren, ook op fictievlak”⁴⁴, wat past binnen de ruimere rol die de Vlaamse publieke omroep had in de constructie van een Vlaamse identiteit⁴⁵. Belangrijk voor *De Leeuw* had de BRT hierbij een traditie om ruime aandacht te schenken aan glorierijke figuren of episodes uit de Vlaamse geschiedenis⁴⁶.

⁴² De raad van beheer van de BRT was samengesteld uit Pol Marck, Franciscus Janssens, Alphonsine Phlix, Johan Fleeckers, Daniël Lambrecht en Jules Vincart voor de CVP, Herman Balthazar (voorzitter), Georges Derieuw en Joseph Van Roy voor de SP, Adriaan Verhulst en Armand Beyens voor de PVV, en Antoon Van Overstraeten voor de Volksunie.

⁴³ RVB nr. 28, 15 februari 1982; RVB nr. 30, 29 maart 1982 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335).

⁴⁴ Alexander Dhoest, *De verbeelde gemeenschap. Vlaamse tv-fictie en de constructie van een nationale identiteit*, Leuven, 2002, p. 261.

⁴⁵ Anne Roekens, *Mon bel écran, dis-moi qui est encore belge... La RTB(F) face au débat identitaire wallon (1962-2000)*, Namur, 2009, p. 11; Hilde Van den Bulck, “Public service television and national identity as a project of modernity: the example of Flemish television”, *Media, Culture & Society*, nr. 23, 2001 (1), p. 53-69.

⁴⁶ Jocelyn Grégoire, *Etude de l'histoire à la télévision dans ses rapports avec l'historiographie, la pédagogie et la culture populaire, spécialement en Belgique (1953-1995). Complicité et dissension d'un couple à la culture disparate*, Liège, 2006.

9.3.2.1 De verlamming en wederopstanding van de leeuw

Na diverse tumultueuze vergaderingen besliste de raad van beheer Vandenbussche te belasten met de opdracht om het contract tussen de betrokken partijen te heronderhandelen zodat de BRT recht zou hebben op een groter aandeel van de productieobbrengsten⁴⁷. Vandenbussche slaagde hier vrij snel in, maar het omstreden project werd op 3 mei 1982 toch door de raad van beheer verworpen⁴⁸. Dit maakt duidelijk dat de onenigheid binnen de raad van beheer niet enkel betrekking had op het financiële aspect van het dossier. Dat de verdeeldheid groot was, mag blijken uit de stemuitslag: terwijl de voorzitter van de raad van beheer, de historicus en SP-politicus Herman Balthazar, zich onthield (hij was niet overtuigd door de contra-argumenten, noch door de pro-argumenten), stemden vijf leden voor en vijf leden tegen de participatie van de BRT in de productie. Beide kampen legden aanvullende argumenten op tafel. Zo argumenteerde CVP-afgevaardigde Johan Fleerackers dat het afwijzen van deze coproductie problemen zou kunnen scheppen voor de verdere samenwerking tussen de BRT en de Nederlandse omroepen. In dit opzicht werd er meermaals verwezen naar de Nederlandse historische televisieserie *Willem van Oranje* (1984, Walter van der Kamp) die terzelfder tijd in onderhandeling was. Hierbij dient aangestipt dat Fleerackers, vanuit zijn Groot-Nederlands idealisme, bekend stond als een groot voorvechter van Vlaams-Nederlandse samenwerkingen in het algemeen⁴⁹. Fleerackers liet zijn aanvankelijke financiële bezwaren varen en ontpopte zich als een regelrechte pleitbezorger van het project. In een brief aan voorzitter Balthazar verklaarde hij dat “de hardnekkigheid waarmee ik dit projekt verdedig omgekeerd evenredig is met de ijver waarin sommigen zich onverdroten inspannen om de culturele identiteit van de BRT uit te hollen”, en ook in de raad van beheer gaf hij aan dat de verfilming van dit “nationale epos” van belang was voor de identiteitsconstructie van de BRT⁵⁰.

De Gentse historicus en liberale flamingant (onder andere bekend om zijn rol in het Vlaamse protest tegen het Egmontpact) Adriaan Verhulst was echter van mening “dat er andere thema’s dan de Leeuw van Vlaanderen zijn om ons cultureel erfgoed te propageren”⁵¹. Verhulst werd in zijn pleidooi voor meer eigentijdse producties bijgetreden door Antoon Van Overstraeten, de toenmalig politiek directeur van de Volksunie. Het was dus niet zo dat de meest flamingante bestuursleden zich automatisch achter dit Vlaams-nationalistisch beladen project schaarden. Integendeel, Verhulst en Van Overstraeten bleken, samen met de secretaris-generaal van de PVV Armand Beyens, net de grootste tegenstanders te zijn.

⁴⁷ RVB nr. 31, 5 april 1982 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335).

⁴⁸ RVB nr. 32, 3 mei 1982 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335).

⁴⁹ Annick Schramme, *Vlaanderen en zijn grote buitenland. De opbouw van het internationaal cultureel beleid van Vlaanderen 1965-1988*, Tielt, 1999, p. 143-145, 174-238.

⁵⁰ Brief van Fleerackers aan Balthazar, 12 mei 1982 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335).

⁵¹ RVB nr. 32, 3 mei 1982 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335).

Naast financieel-productionele argumenten zat ook de keuze voor Claus als scenarist en regisseur hier alleszins voor iets tussen (cf. infra). De reden voor deze schijnbare contradictie dient echter ook deels gezocht in de evolutie van het Vlaams-nationalistische gedachtegoed, waarbij er meer en meer afstand werd genomen van de romantische en mythologiserende aspecten uit het verleden. Deze redenering ligt niet alleen in lijn met het aangehaalde argument van de filmcommissie, die heroïsche geschiedvertellingen à la Conscience als achterhaald bestempelde, maar ook met ruimere ontwikkelingen in de geschiedwetenschap, waarbij er in de loop van de 20^{ste} eeuw een hele traditie ontstond van het deskundig ontleden van nationale mythes. Het zijn voornamelijk de opmerkingen van de historicus Verhulst over het gebrek aan historische getrouwheid in het scenario die in de richting van deze motivatie wijzen⁵².

De andere Gentse historicus in de raad van beheer, voorzitter Balthazar, ging echter tegen Verhulsts ongenoegen in door te repliceren dat “het gaat om een verfilming van het werk van Conscience dat historische fouten bevat”⁵³. Balthazar werd bijgevallen door Flerackers die stelde dat “het nooit de bedoeling is geweest een historische weergave van de gebeurtenissen te geven. Het opzet is de verfilming van een thema dat door H. Conscience tot een nationaal epos werd verheven”⁵⁴. Deze visie op het project werd nog meermaals bevestigd (cf. infra) en wijst erop dat ook de voorstanders van het project zich bewust waren van het romantisch-nationalistische karakter van het project. Doordat de film en televisieserie echter binnen de viering van het Consciencejaar kaderden, werd de nadruk gelegd op de adaptatie van Consciences roman, eerder dan op een reconstructie van de historische gebeurtenissen rond 1302. Dit kan tevens als een strategie gezien worden om de representatie net te depolitiseren. Hierbij zou de redenering kunnen luiden dat door een expliciete behandeling van de audiovisuele tekst als fictie, er afstand werd genomen van enige ideologische motivaties voor de specifieke representatie van het verleden. Tegelijk kan men er echter niet omheen dat ook fictie steeds aan een politiek-ideologische interpretatie kan onderworpen worden, zeker wanneer het om een adaptatie van Consciences *Leeuw* gaat.

De Leeuw mocht begin mei 1982 dan weggestemd zijn door de BRT, zijn wederopstanding zou niet lang op zich laten wachten. Enkele commissieleden formuleerden op de volgende vergadering immers de wens voor een aangepast productievoorstel⁵⁵. In een poging enkele tegenstanders te overtuigen tot een positieve stemming bespraken ze de mogelijkheid om tot een “soberder versie” van *De Leeuw* te komen en aldus de financiële inbreng van de BRT te verlagen. Deze strategie gaf vruchtbare vooruitzichten; Verhulst liet

⁵² *Idem.*

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ RVB nr. 33, 17 mei 1982 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335).

alvast optekenen dat hij met een minder groots opgevat project zou kunnen instemmen. Vervolgens werd aan de verschillende partners voorgesteld om de vijf afleveringen van de geplande televisieserie in te korten van 55 naar 40 minuten, wat uiteindelijk aangepast werd naar vier afleveringen van elk 50 minuten⁵⁶. Toen het aangepaste dossier op 7 juni 1982 opnieuw voorlog, drukte de voorheen eerder kritische voorzitter Balthazar zich onverholen positief uit over het project. Van Overstraeten en Beyens voelden dat ze het pleit aan het verliezen waren en trachtten vervolgens nog de solvabiliteit van Kunst en Kino in vraag te stellen en enkele procedurele twijfelachtigheden in te roepen, maar de definitieve stemming was onverbiddelijk: acht tegen twee voor de realisatie van *De Leeuw*⁵⁷.

9.3.2.2 De ketening van de leeuw

Een grote gevoeligheid binnen dit dossier was de controversiële keuze van Hugo Claus als regisseur. Het initiële plan was om de BRT-realisator Paul Cammermans als regisseur aan te stellen, maar de KRO weigerde dit gezien zij een Nederlandse regisseur wenste (daar de producent en scenarist reeds Vlamingen waren), waarvoor in de richting van Jan Keja gekeken werd. Keja wilde Claus' scenario echter volledig herwerken, wat de producenten niet toestonden. Vervolgens bleken de artistieke inzichten van Claus en Keja dermate onverzoenbaar dat de KRO suggereerde om Claus zelf als regisseur te nemen, omdat hij de enige Vlaamse regisseur was die ook in Nederland grote bekendheid genoot (als schrijver en als publiek figuur). Verschillende stemmen binnen de BRT bleken echter “niet zo gelukkig (...) met de keuze van de regisseur”⁵⁸. Dit sloeg zowel op de BRT-vertegenwoordigers van de diensten Ontspanning en Drama, die mee zouden instaan voor de productie van *De Leeuw*, als voor diverse leden van de raad van beheer van de BRT. Bovendien gold dit zeker voor de meest flamingante vertegenwoordigers Verhulst en Van Overstraeten, bij wie de aanstelling van Claus voor de belangrijkste creatieve rollen allerm minst in goede aarde viel⁵⁹.

De controverse rond Claus werd uiteraard gemotiveerd door diens reputatie. Reeds van bij zijn prozadebuut *De Metsiers* in 1950 ontpopte Claus zich op 21-jarige leeftijd als *enfant terrible* binnen de Vlaamse culturele en ruimere publieke samenleving⁶⁰. Hoewel de eigenzinnige Claus steeds een ambigue

⁵⁶ Hierdoor zou het op 90 miljoen BEF geraamde budget herleid worden tot ongeveer 69 miljoen BEF. De BRT stond in deze nieuwe regeling in voor 23 miljoen BEF, de KRO voor 21 miljoen BEF, de Vlaamse Gemeenschap voor 19 miljoen BEF en Kunst en Kino voor 5,775 miljoen BEF. De uiteindelijke kostprijs van de productie bedroeg ongeveer 80 miljoen BEF.

⁵⁷ RVB nr. 34, 7 juni 1982 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335).

⁵⁸ Vergadering m.b.t. de aanduiding van een regisseur voor het project, 14 januari 1982 (RAB, AMF, nr. 249-253).

⁵⁹ RVB nr. 32, 3 mei 1982 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335).

⁶⁰ Kevin Absillis, ““Je faam is, geloof ik, definitief gevestigd”: Hugo Claus' opmerkelijke intrede in de Vlaamse letteren”, in Georges Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram 4: bijdragen tot de Claus-studie*, Amsterdam, 2005, p. 253.

relatie had met Vlaanderen, stond hij vooral bekend om zijn kritische positie tegenover het ‘benepen’ Vlaanderen, waarbij vooral het Vlaams-nationalisme het vaak moest ontgelden. Tegenover Conscience legde Claus een ambivalente houding aan de dag. Zo noemde hij de schrijver een “verachtelijk opportunist”, maar ging hij hem eveneens eren omwille van zijn verdienste voor de Vlaamse cultuur⁶¹. Ook in verband met de Guldensporenslag had Claus zijn stem reeds laten horen. Naar aanleiding van de 11 juli-viering van 1968 publiceerde hij samen met Walter de Bock een gedicht waarin zij stelden dat een dergelijke viering niet om de Vlaamse volksaard of de bescherming van bloed en bodem diende te gaan, maar om de strijd tegen “de burgerij, de kerk en het kapitaal”.

Ondanks zijn afkerige houding tegenover het Vlaams-nationalisme aanvaardde Claus de beladen opdracht om in 1983, hetzelfde jaar als waarin hij in zijn bekendste prozawerk *Het Verdriet van België* (1983) afrekende met de Vlaamse collaboratie, *De Leeuw* te verfilmen. Er kunnen diverse motiveringen aangestipt worden voor Claus’ niet al te evidente keuze. Enerzijds was er zijn niet-aflatende honger naar een zo groot mogelijk publiek, een bekommernis die nog vele malen groter bleek wanneer het zijn cinematografische creaties betrof⁶². In dit opzicht bood *De Leeuw*, naar Belgische normen opgezet als een heuse blockbuster, uiteraard interessante perspectieven. Tegelijk gaf Claus zelf aan dat hij in de eerste plaats een ridderfilm, een groot epos wilde maken. Indien in Vlaanderen de enige mogelijkheid hiertoe erin bestond een adaptatie van Consciences *Leeuw* te verwezenlijken, dan was dat maar zo⁶³. Bovendien dacht de gevierde Claus dat hij dit Conscienceproject wel naar zijn hand zou kunnen zetten (een attitude die hij later zelf bestempelde als zijn hoogmoed, cf. infra), zoals hij eerder ook een parodistische toneelbewerking van Consciences roman *Het Goudland* had gerealiseerd.

Dit was echter buiten de producenten gerekend, die een trouwe adaptatie van Consciences boek nastreefden en net wilden vermijden dat Claus een eigen (kritisch-ironische) draai aan het project zou geven. Onder impuls van de BRT werd dan ook een “Commissie van Toezicht” (hierna CVT) en een “Raad van Commissarissen” opgericht. De Commissie van Toezicht bestond uit één afgevaardigde van elke contractant en werd belast met “het onderzoek en de goedkeuring van de ontwerpen (...), het toezicht over de voortgang van de produktie (...), en de keuring van de beeldmontage en de afgewerkte kopie met

⁶¹ Claus geciteerd in Huib Dejonghe, “‘De Leeuw van Vlaanderen’ voor Nederlands publiek”, in *De Standaard*, 29 november 1983.

⁶² Katrien Jacobs, Kris Landuyt, Kris Lembrechts, Georges Wildemeersch, *Hugo Claus: voor twaalf lezers en een snurkende recensent*, Rijswijk, 2004, p. 7-11; Bart Nuyens, “Hugo Claus en zijn debuut als cinefiel, scenarist en cineast”, in Georges Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram 4: bijdragen tot de Claus-studie*, Amsterdam, 2005, p. 224-225.

⁶³ Frédéric Sojcher, *La kermesse héroïque du cinéma belge*, dl. 2, Paris, 1999, p. 297.

sonorisatie”⁶⁴. Naast de macht om aanpassingen in onder andere het draaiboek en de personeelskeuze door te voeren, beschikte zij over een afgevaardigde die de productie nauwgezet opvolgde en controleerde. In geval van onenigheid binnen de CVT lag de uiteindelijke beslissingsmacht bij de Raad van Commissarissen, die eveneens werd samengesteld uit één afgevaardigde per contractant, maar in de praktijk nooit is moeten samenkomen. De oprichting van dergelijke controleorganen was vrij uitzonderlijk (zeker voor fictieprogramma’s) en duidt op het belang dat aan dit project gehecht werd.

Dat de producenten, met de BRT in een voortrekkersrol, de touwtjes zoveel mogelijk in handen wilden houden en Claus bijgevolg over erg weinig vrijheid beschikte, blijkt duidelijk uit de vergaderingen van de CVT. De gevraagde aanpassingen hielden bijvoorbeeld de eis in “om het vloeken in de film te beperken”⁶⁵, maar hadden ook vaak te maken met de door de producenten nagestreefde trouwheid aan Consciences boek. In lijn met de geringe bekommernis om de historische correctheid van *De Leeuw*, werden er geen beroepshistorici aangetrokken om te zetelen in de CVT. Dit in tegenstelling tot de begeleidingscommissies die werden opgericht bij belangrijke documentaireproducties, zoals de reeksen van Maurice De Wilde over de Tweede Wereldoorlog⁶⁶. De “Wetenschappelijke Commissie” die hiervoor werd aangesteld, kon echter veel minder sterk haar invloed laten gelden over het eindproduct dan dat de CVT dit kon voor *De Leeuw*. Wel werd er een ‘raadgever voor geschiedkundige gegevens’ aan de productie toegewezen, de in de Guldensporenslag gespecialiseerde historicus Jan Frans Verbruggen. Deze functie bleek echter sterk ondergeschikt aan de autoriteit van de CVT. Toen bleek dat Claus de historisch raadgever zoveel mogelijk in zijn advies volgde, merkte de commissie bijvoorbeeld op dat “het de opdracht van de regisseur is om Conscience te verfilmen, niet om hem te verbeteren”⁶⁷. Bij deze en enkele andere opmerkingen bleek Claus een eerder onderdanige positie in te nemen en de CVT gedwee te volgen⁶⁸. Claus’ uitspraken dat het scenario slechts een voorwendsel was om de producenten tevreden te stellen en dat hij uiteindelijk deed wat hij zelf wou, worden hierdoor ten minste deels ontkracht⁶⁹. Dit bleek des te meer toen de CVT enkele sterk inhoudelijke ingrepen deed (onder andere het inkorten en weglaten van een aantal scènes) naar aanleiding van de voorlopige montage van de langspeelfilm⁷⁰.

⁶⁴ Productieovereenkomst ‘De Leeuw van Vlaanderen’, 10 juni 1982 (RAB, AMF, nr. 249-253). De Commissie van Toezicht bestond uit Jan Van Raemdonck voor Kunst en Kino, Warry Van Kampen voor de KRO, Frans Puttemans voor de BRT en Juul Anthonissen voor het Vlaams Ministerie van Nationale Opvoeding en Nederlandse Cultuur.

⁶⁵ Spoedvergadering CVT, 10 juni 1983 (RAB, AMF, nr. 249-253).

⁶⁶ Veerle Vanden Daelen, “Loe de Jong en Maurice De Wilde: twee oorlogsmonumenten”, *Bijdragen tot de Eigentijdse Geschiedenis/Cahiers d'Histoire du Temps Présent*, nr 22, 2010, p. 161-196.

⁶⁷ Spoedvergadering CVT, 20 mei 1983 (RAB, AMF, nr. 249-253).

⁶⁸ Spoedvergadering CVT, 10 juni 1983; Vergadering CVT, 2 december 1982 (RAB, AMF, nr. 249-253).

⁶⁹ Martin Van Amerongen, “Paardenspul”, in *Vrij Nederland*, 23 juli 1983, p. 3-4.

⁷⁰ Vergadering CVT, 4 november 1983; Vergadering CVT, 18 november 1983 (RAB, AMF, nr. 249-253).

Hoewel Claus er toch in slaagde enkele eigen toetsen in *De Leeuw* te verwerken (cf. infra), mag het duidelijk zijn dat hij zich in een strak keurslijf gedwongen zag.

9.4 Tekstuele filmanalyse

Dat de producenten erin slaagden hun visie grotendeels door te drukken, blijkt uit het uiteindelijke filmresultaat, dat door middel van een tekstuele filmanalyse bondig wordt besproken. Deze analyse heeft in de eerste plaats betrekking op de filmversie van *De Leeuw* zoals die in 1984 in de bioscopen kwam. Deze keuze werd gemaakt met de kennis dat slechts 5 van de 52 verzamelde recensies over de televisieserie gingen, waardoor ook de receptieanalyse voornamelijk over de film handelt. Bovendien is het grootste deel van de filmanalyse tevens van toepassing op de televisieserie, daar deze een ‘uitgebreide versie’ van de film is. Los van de concrete uitwerking van *De Leeuw* dient er echter reeds op gewezen dat dit soort films die over een glorieus verleden handelen in de internationale academische literatuur stevast in relatie gebracht worden met het nationale vraagstuk⁷¹. Hierbij staan de representatie en de discursieve constructie van een nationale cultuur en identiteit centraal⁷². De adaptatie van een literaire klassieker zorgt bovendien voor een extra dimensie, doordat dit bijdraagt tot de constructie en het behoud van een literair patrimonium⁷³. Met deze overwegingen in het achterhoofd wordt gekeken naar de verhouding van de film met de nationale kwestie, wat in dit geval uiteraard de vraag met zich meebrengt hoe de film zich verhoudt tot *Consciences Leeuw*. Automatisch komt ook de filmische behandeling van het historische onderwerp sterk naar voor. Aansluitend bij een ruimer studieveld over hoe de middeleeuwen herinnerd worden, wenst deze filmanalyse, voortbouwend op de productieanalyse, tot een verder begrip te komen van hoe aan het begin van de jaren 1980 omgegaan werd met een specifieke episode uit de middeleeuwse geschiedenis⁷⁴. Zoals Pierre Sorlin, en met hem vele andere (film)historici, aangeeft, vertelt een historische film immers veelal meer over de periode waarin hij gemaakt werd, dan over de periode waarover hij handelt⁷⁵.

⁷¹ James Chapman, *Past and Present: National identity and the British historical film*, London, 2005; Andrew Higson, “Re-presenting the national past: nostalgia and pastiche in the heritage film”, in Lester D. Friedman (ed.), *Fires were started: British cinema and Thatcherism*, London, 2006, p. 91-109; Belén Vidal, *Heritage film: nation, genre and representation*, London, 2012.

⁷² Benedict Anderson, *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*, London, 2006; Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices*, London, 1997.

⁷³ James Naremore (ed.), *Film adaptation*, London, 2000, p. 14.

⁷⁴ John Aberth, *A Knight at the movies. Medieval history on film*, London, 2003, p. ix; Kevin J. Harty, *The reel Middle Ages: American, Western and Eastern European, Middle Eastern, and Asian films about Medieval Europe*, Jefferson, 1999; David W. Marshall (ed.), *Mass market medieval. Essays on the Middle Ages in popular culture*, Jefferson, 2007, p. 2.

⁷⁵ Pierre Sorlin, *The film in history. Restaging the past*, Totowa, 1980.

9.4.1 ‘Goede Vlamingen’ versus ‘slechte Fransen’

De film vangt aan met een groep Franse edelen die op weg is naar het kasteel van Wijnendale om de graaf van Vlaanderen, Gwijde van Dampierre, ervan te overtuigen om aan de Franse koning Filips de Schone genade te vragen. Wanneer hij dat doet, worden de graaf en zijn gezelschap echter gevangen genomen door de Fransen. Jacques de Châtillon wordt aangesteld als landvoogd van Vlaanderen en krijgt de opdracht om Machteld, de dochter van Robrecht de Béthune (die op zijn beurt de zoon is van de Vlaamse graaf), te ontvoeren. Terwijl de Béthune zijn dochter weet te redden, barst het Brugse terreurbeleid van de Châtillon los. Hierbij wordt ook de familie van beenhouwer Jan Breydel uitgemord, waarop deze samen met Pieter De Coninck (de deken van de wevers) wraak neemt door de stad gewelddadig van de Fransen over te nemen (de zogenaamde Brugse Metten). De Franse koning zint op weerwraak en stelt een groot leger samen voor een ultieme confrontatie. Met de hulp van de in een gulden harnas gehulde Robrecht de Béthune winnen de Vlamingen de zogenaamde Guldensporenslag.

Deze ruwe schets van de verhaalontwikkeling in de film komt zo goed als volledig overeen met het boek van Conscience, waardoor er heel wat feitelijke onjuistheden in de film schuilen⁷⁶. Zo namen hoogstwaarschijnlijk noch Breydel, noch de Coninck deel aan de Brugse Metten, en zat de Béthune gevangen toen de Guldensporenslag zich voltrok. Ook worden een aantal anachronismen uit Conscience's boek overgenomen, zoals het herhaaldelijk gebruik van de term “kluwaerts”, terwijl de juiste benaming voor de getrouwen van de graaf van Vlaanderen in die tijd “Liebaerts” was⁷⁷. Bovendien neemt de film het dramatische verloop van afzonderlijke scènes vaak vrij nauwkeurig over. In deze context speelt de voice-over een merkwaardige rol. Deze geeft geen historische duiding bij het gerepresenteerde (zoals bij historische films vaak het geval is), maar blijkt integendeel een soort van verpersoonlijking van Conscience's roman te zijn. De voice-over draagt bepaalde fragmenten uit het boek (bijna) letterlijk voor en kiest expliciet partij voor de Vlamingen, onder meer door over hen te spreken in de eerste persoon meervoud.

De film volgt Conscience's boek ook in het opvoeren van een dichotomie tussen ‘goede Vlamingen’ en ‘slechte Fransen’. Typerend voor de Vlamingen is het personage van Jan Breydel, de deken van de beenhouwers die aan het begin van de film onbevreesd het gevecht aangaat met de Franse ridders om zo een Vlaamse boer te bevrijden. De door de Vlamingen geëtaleerde eigenschappen als opstandigheid, eervolle strijdlust en heldenmoed (vaak in kracht bijgezet door het muziekgebruik) staan in het teken van

⁷⁶ Eigen aan een lijvige historische roman is het narratieverloop van Conscience's *Leeuw* daarnaast een stuk uitgebreider met meer verhaallijnen, personages en uitweidingen.

⁷⁷ Felix de Tollenaere, Herman A.O. de Tollenaere, “Etymologica: Clauwaert, Liebaert, Leliaert”, in *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, nr. 121, 2005 (1), p. 74-82.

de bevrijding van Vlaanderen. Zowel het Vlaamse werkvolk als de Vlaamse edelen delen deze eigenschappen die blijken voort te komen uit de vaderlandsliefde die de homogene gemeenschap van Vlamingen hartstochtelijk met elkaar deelt, net als hun overtuigde godsdienstbeleving. De binding tussen de Vlamingen en 'de Vlaamse grond' komt tevens naar voren in de kostumering. Het Vlaamse werkvolk gaat steeds getooid in gele, bruine en beige tinten die goed aansluiten bij het Vlaamse land, waardoor ze ermee vereenzelvigd lijken. In de kledij van de Fransen daarentegen domineert de blauwe kleur, wat sterk contrasteert met de groene, bruine en gele landschapstinten, waardoor het duidelijk is dat de Fransen er niet thuis horen. In de kledij van de Vlaamse edelen overheersen dan weer zwarte en gele elementen, wat opnieuw de vaderlandsliefde verbeeldt.

De contrastvorming in de film wordt ook doorgetrokken in het cameragebruik en andere filmische parameters, maar blijft het grootst in de karakterisering van de personages, die grotendeels gelijk loopt met Consciences versie. Tegenover de moedige en eervolle Vlamingen staan immers de kwaadaardige, decadente, laffe Fransen die meermaals de riddercodes doorbreken en een schrikbewind voeren in Brugge. De wraak van de Vlamingen die hierop volgt, de Brugse metten, is eveneens meedogenloos, maar net als in Consciences roman wordt dit geweld als gerechtvaardigd voorgesteld, terwijl het aan Franse zijde vals is⁷⁸. Bovendien staat het buiten kijf dat het Franse kamp het meest wreedaardige is, niet het minst bij monde van Johanna van Navarra, die oproept om alle Vlamingen te doden: "Ook de vrouwen en de kinderen, want daarin schuilt het zaad van het kwaad. Die Vlaamse vrouwen, dat zijn zeugen, waarvan de uier afgesneden moet worden. En die kinderen, biggen, die aan het spit geroosterd moeten worden!".

De gebeurtenissen van 1302 worden de hele film door herleid tot een nationale tegenstelling tussen 'goede Vlamingen' en 'slechte Fransen', wat niet alleen een foutieve voorstelling van de historische gebeurtenissen is, maar ook een sterke simplificering van een complex feodaal conflict betekent⁷⁹. Om te kunnen slagen als (mainstream) film dient men altijd historische feiten te verdraaien en fictieve elementen in te lassen, wat vanuit historisch oogpunt op zich geen afbreuk hoeft te doen aan de waarde van de film⁸⁰. De centrale plaats van het nationale thema in *De Leeuw* botst echter niet alleen zo hard met de feiten, maar ook met de geest van de geschiedenis, dat de waarde van de film als een historische evocatie zeer sterk wordt ingeperkt. Dit hangt uiteraard opnieuw samen met het volgen van Consciences roman,

⁷⁸ Jo Tollebeek, "Consciences niemandsland...", p. 335.

⁷⁹ Véronique Lambert, "De Guldensporenslag...", p. 372-377.

⁸⁰ Bruno De Wever, Roel Vande Winkel, "Sterke verhalen en foute uitvindingen. De historische speelfilm als geschiedenisfabriek", in Daniël Biltereyst, Christel Stalpaert (red.), *Filmsporen. Opstellen over film, verleden en geheugen*, Gent, 2007, p. 204-209; Robert A. Rosenstone, *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history*, Cambridge, 1995, p. 45-79.

waarvoor dezelfde historische kritiek geldt. Voor een gelijkaardige evaluatie van de film tegenover het boek kan men dus stellen dat er een grotere trouwheid aan de dag wordt gelegd, maar desalniettemin dienen hier enkele substantiële kanttekeningen bij gemaakt.

9.4.2 Claus' kritische noot

Tegelijk kan de geciteerde dialoog, waarin men makkelijk Claus' stempel kan herkennen, ook gezien worden als sterk overdreven en daardoor ironisch. Hier steekt het subjectieve karakter van een interpretatieve analyse de kop op, wat voor diverse en vaak tegenstrijdige lezingen kan zorgen, zoals ook zal blijken uit de receptieanalyse. Het taalgebruik in de film is eveneens voor verschillende interpretaties vatbaar. Zowel de Vlamingen als de Fransen spreken immers Nederlands in de film, wat op het eerste zicht een kritische ingreep kan lijken waardoor de Franse vijand dichterbij de Vlamingen komt te staan. In de praktijk dwongen de Vlaams-Nederlandse productieomstandigheden de filmmakers er echter toe enkel Nederlandstalige acteurs te casten. Opmerkelijk is dat alle Nederlandse acteurs Franse personages vertolken, terwijl de Vlaamse acteurs alle Vlaamse personages voor hun rekening nemen. Deze Vlaams-Nederlandse tegenstelling, naast de Vlaams-Franse dichotomie een klassiek motief binnen de Vlaamse natievorming, benadrukt nogmaals het contrast tussen de 'goede Vlamingen' en de 'slechte Fransen'. Claus zelf beweerde dat deze keuze een kritiek op de hedendaagse samenleving inhield: "de taal van de verdrukker vind ik het Noord-Nederlands. Op dat moment was de Fransman de dominante figuur in Vlaanderen. Die personages spreken hun eigen, bekakt, wat hautain Nederlands tegenover het wat krachtiger Nederlands uit de middeleeuwen waar wij dichterbij staan"⁸¹.

Er vallen echter ook enkele meer eenduidige kritische noten te ontwaren in de film, die meestal een belangrijke afwijking van Consciences *Leeuw* inhouden. Zijn reputatie als provocateur indachtig, pakte Claus er in interviews graag mee uit dat hij de vroomheid in Consciences roman achter zich zou laten. Dit gebeurt voornamelijk via de Franse koningin Johanna van Navarra, die haar sensualiteit meermaals uitspeelt, bijvoorbeeld door naakt met haar speelse hofdames te baden. Naast de tentoongespreide seksualiteit voert de film ook een Franse hofdame op die een gevecht aangaat met Robrecht de Béthune, wat bezwaarlijk in de geest ligt van Consciences visie op vrouwelijkheid. Een dergelijke emancipatie is de Vlaamse vrouwen in de film echter onbekend, wat het contrast tussen de gevaarlijke, decadente Fransen en de vrome Vlamingen opnieuw bewerkstelligt.

⁸¹ Jan Temmerman, "Hugo Claus en de vreugde van Vlaanderen", in *De Morgen*, 6 juni 1983.



Twee shots uit de film “De Leeuw van Vlaanderen”: bovenaan een Franse hofdame die het gevecht aangaat met Robrecht de Béthune en het contrast verbeeldt van de vrijgevochten Franse dame tegenover de gedweë vrome Vlaamse vrouwen, onderaan de eindscène waarbij de Vlamingen vol overgave voor het harnas van de gulden ridder knielen.

Een ander aspect dat fel ingaat tegen Consciences romantische verhaal betreft de eerder ironische elementen in de film. Zelf zei Claus hierover: “Ik probeer dus niet de romantische kant weg te moffelen. Op een bepaald moment komt die heel onbeschaamd naar boven, maar op andere momenten heb ik al eens contrapunten, een iets cynischer kijk op de geschiedenis”⁸². Zo is er de stuntelige verschijning van

⁸² Patrick Duynslaegher, “Een opera voor Vlaanderen”, in *Knack*, 29 juni 1983, p. 62.

Jan Breydel na de hoogdravende nationalistische toespraak van Pieter De Coninck na afloop van de Brugse Metten en gaat Claus af en toe ook een expliciete referentie naar het heden inlassen. Wanneer de Franse koning bijvoorbeeld tegen zijn vrouw zegt: “Lieveling, bespaar me je Spaanse kuren”, kan dit gemakkelijk gezien worden als een verwijzing naar de toenmalige Belgische koningin Fabiola. Algemeen blijven dergelijke elementen echter vrij subtiel en hebben ze nooit een openlijk parodistisch karakter zoals het geval is in *Monty Python and the Holy Grail* (1975, Terry Gilliam & Terry Jones). Dit was ook nooit Claus’ bedoeling, die eerder een film als *Kagemusha* (1980, Akira Kurosawa) voor ogen had, maar tegelijk besepte hiervoor over onvoldoende middelen te beschikken⁸³.

De duidelijkste illustratie van Claus’ kritisch-ironische toets schuilt in het einde van de film, wanneer de ‘gouden ridder’ Robrecht de Béthune verschijnt. Hij komt als een gezant van God de heuvelrug afgereden en slacht vervolgens de Fransen af. Wanneer de Vlamingen na de strijd het gouden harnas op het slagveld terugvinden, vereren zij dit als een relikwie en hangen zij het aan een kruis van takken waar een grote menigte als in een bedevaartstoet naar toe komt gelopen. Vervolgens weerklinkt de voice-over: “En dan hebben we geknield en gezongen, en onze gebeden vol dank en trots gezonden naar de genadige hemel”. De associatie van het harnas op het kruis met een vogelverschrikker ontkracht het heroïsche en symbolische karakter van het gebeuren. Het Vlaamse volk knielt dus voor een dood symbool, wat geïnterpreteerd kan worden als een kritiek op het romantische Vlaams-nationalisme. Claus spreekt in dit verband over “een soort parodistisch aangeven dat mensen nu eenmaal geloven in alles wat men hen als een totempaal voorhoudt”⁸⁴. De relatieve schaarste aan dergelijke kritisch-ironische ingrepen zorgen er echter voor dat de romantische en nationalistische aspecten uit Consciences versie de film domineren, waardoor deze nauw aansluit bij de literair getrouwe visie van de opdrachtgevers.

9.5 Promotie en ontvangst

9.5.1 De Leeuw: gevoelige materie ?

Reeds tijdens de productievoorbereidingen en de opnames werd er grote ruchtbaarheid gegeven aan *De Leeuw*, voornamelijk in de Vlaamse, maar ook in de Franstalige Belgische en de Nederlandse pers. Dat de producenten meer inspanningen leverden dan voor andere producties, blijkt bijvoorbeeld uit de uitgave van een boek op basis van Claus’ scenario en verschillende aan *De Leeuw* gerelateerde reportages, gerealiseerd door zowel de BRT en de KRO als door derden. Toen de film uitkwam, verschenen er misleidende ‘publiciteitsrecensies’ in diverse kranten en werden er speciale videoreclames opgezet in de

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ Gilbert Verschooten, *Hugo Claus*, Brussel, 1986.

grotere Vlaamse treinstations. Door dergelijke initiatieven groeide *De Leeuw* uit tot een belangrijk en alomtegenwoordig multimediaevent. Ook doorheen dit promotieproces werd er een sterk romantische visie door de producenten naar voren geschoven. Een van de lijvige en professioneel verzorgde persberichten besprak bijvoorbeeld het levensverhaal van Conscience. Dit gebeurde zeer selectief en geromantiseerd, en stopte bij de initiële ontgoocheling na het schrijven van *De Leeuw*. Op die manier werd een beeld geschetst van een onderdrukte, armoedige en opstandige schrijver, die door hard te werken uiteindelijk toch zijn doel wist te bereiken, een karakterisering die ook voor de Vlamingen in het boek en in de film geldt. Het persbericht eindigde in volle euforie omdat er met de film eindelijk de gepaste eer zou worden betoond aan Conscience en diens werk, en dit “door onze eigen filmmensen”⁸⁵.

Op 27 januari 1984 ging *De Leeuw van Vlaanderen* in première op het filmfestival van Brussel. Deze feestelijke première kreeg heel wat media aandacht, en naast vele prominenten uit de politieke en culturele wereld maakte ook het Belgische vorstenpaar haar opwachting. De secretaris van koningin Fabiola drong er tijdens de premièrevoorbereidingen op aan om ook voldoende Franstaligen uit te nodigen, omdat “de voorstelling geen louter Vlaamse aangelegenheid mag worden”⁸⁶. Dergelijke overwegingen dient men te zien in het licht van de communautair woelige tijden waarin de film uitkwam. In deze context vonden er heel wat separatistische demonstraties van de radicaliserende vleugel van de Vlaams-nationalistische beweging plaats, en ook voor de première van *De Leeuw* hield men rekening met de mogelijkheid tot rellen. Deze bleven grotendeels achterwege, maar het Vlaams Blok verspreidde wel strooibriefjes met de slogan “België barst”, evenals pamfletten waarin volgens *De Standaard* “de vraag gesteld werd of de aanwezigheid van de koning bedoeld was om de Vlamingen te vleien”⁸⁷. De motivatie voor dergelijke acties kwam duidelijk voort uit het symbolische belang van het filmonderwerp binnen de Vlaamse beweging. Dat dit politiek gevoelig lag, bleek ook uit de vragen in de Vlaamse Raad over de kostprijs van de film⁸⁸ en uit de verontwaardiging van de Franstalige senator (en militant van de Waalse Beweging) Jean-Émile Humblet (Rassemblement Wallon) over de uitvoerige aandacht voor Conscience en de adaptatie van *De Leeuw* in het tijdschrift *Forum van de Landmacht*⁸⁹.

Ondanks deze politieke gevoeligheid besteedde de Vlaamse pers vòòr de release van de film echter slechts zelden aandacht aan dit aspect. Er werd eerder gefocust op de ongeziene omvang van “deze eerste

⁸⁵ Persbericht nr. 3 (Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus).

⁸⁶ Vergadering omtrent de première, 4 januari 1984 (RAB, AMF, nr. 249-253).

⁸⁷ Raf Butstraen, ‘Donderend applaus voor ‘Leeuw’’, in *De Standaard*, 30 januari 1984.

⁸⁸ Vraag nr. 120 van 14 maart 1986 van Mia Panneels-Van Baelen (Vlaams Parlement, *Archief Parlementaire Documenten*, Bulletin van vragen en antwoorden, Zitting 1985-1986, 15 april 1986, nr. 6), .

⁸⁹ Vraag nr. 17 van 6 december 1983 van Jean- Émile Humblet, (Belgische Senaat, *Sectie Archivering en Historiografie*, Bulletin van vragen en antwoorden, 3 januari 1984, nr. 13).

Vlaamse superproductie”⁹⁰. Voor de (geringere) Franstalig Belgische pers, maar ook voor de Nederlandse pers, lag dit evenwel anders en kreeg (de bezorgdheid over) de Vlaams-nationalistische geladenheid van de film een centrale plaats in de artikelen die in aanloop naar de release verschenen. Dat in Vlaanderen enkel het kritisch-satirische magazine *De Zwijger* dieper op dit aspect inging is veelzeggend⁹¹. Indien de overige Vlaamse pers de mogelijkheid tot een ‘Vlaams-nationalistische productie’ dan toch aanraakte, werd dit meestal vlug van de tafel geveegd, met als verklaring dat de regie immers in handen was van de kritische schrijver Hugo Claus, die zelf ook stevast opmerkingen over het eventuele Vlaams-nationalistische karakter wegwuifde. Lieve Trappeniers drukte het in *Het Laatste Nieuws* als volgt uit: “wie Hugo Claus een beetje kent weet toch dat men zich niet aan een nationalistisch epos moet verwachten”⁹². Dergelijke uitspraken wijzen er op hoe sterk men uitging van een ongenueanceerd auteurparadigma, waarbij de regisseur als de ultieme schepper van het werk wordt beschouwd en de macht van andere actoren (zoals de producenten) grotendeels geminimaliseerd wordt.

9.5.2 Verschillende lezingen

In de uiteindelijke recensies die na de première van de film verschenen, liet de grote meerderheid van de Vlaamse recensenten zich (zeer) negatief uit over *De Leeuw*, die de verwachtingen van een groots ridderfilm niet kon inlossen. Vaak zag men de film als een onsamenhangend afkooksel van de toekomstige televisieserie, maar ook de gepercipieerde saaiheid en het tentoongespreide amateurisme (bijvoorbeeld in de onderbezetting van de massascènes) werden aan de kaak gesteld. Patrick Duynslaegher vatte het in *Knack* als volgt samen: “De verfilming (...) werd protserig aangekondigd als een grootse paardenopera voor Vlaanderen, maar kan niet eens de vergelijking met een derderangs-western doorstaan”⁹³. Toen de film meer dan een jaar later in Nederland uit kwam, waren de Nederlandse journalisten nog een stuk meedogenlozer, met recensietitels als “Claus vertilt zich”, “Een Vlaamse vergissing” en “Vlaamse veldslag slaapverwekkend”⁹⁴. Voor de Vlaamse journalisten bleek ook nu het vraagstuk over de verhouding van de film met het (Vlaams-)nationalisme van ondergeschikt belang. Dit had wellicht te maken met het feit dat Consciences *Leeuw* zodanig sterk verankerd was in het collectieve geheugen, dat er bijna over het nationalistische potentieel van de film heen werd gekeken. Indien men het onderwerp toch aanraakte, bleef men veeleer aan de oppervlakte en ging men ervan uit dat Claus blijkbaar onvoldoende vrijheid had gekregen. De ironische toetsen in de film begreep Raf Butstraen van *De*

⁹⁰ Stef Vancaeneghem, “De Leeuw van Vlaanderen. Sapristi !”, in *Spectator*, 16 juli 1983, p. 5.

⁹¹ Jan Borluut Hertoghs (pseudoniem), “Ik ben een Vlaamse film en daar ben ik fier op !”, in *De Zwijger*, 26 januari 1984.

⁹² Lieve Trappeniers, “De Leeuw heeft voor het eerst gebruld”, in *Het Laatste Nieuws*, 29 januari 1984.

⁹³ Patrick Duynslaegher, “De paarden deden hun best”, in *Knack*, 8 februari 1984.

⁹⁴ Maarten van Rooijen, “Claus vertilt zich”, in *Het Algemeen Dagblad*, 14 maart 1985; H.B., “Een Vlaamse vergissing”, in *NRC Handelsblad*, 15 maart 1985; P.v.B., “Vlaamse veldslag slaapverwekkend”, in *Volkskrant*, 14 maart 1985.

Standaard eerder als een uiting van amateurisme dan als een kritiek op nationalisme⁹⁵. Ook Jan Temmerman stelde in *De Morgen* dat de van Claus verwachte ironie in *De Leeuw* ver te zoeken viel, maar dat de film desondanks “niemand echt tegen de haren [zal] instrijken. Zeker onze Waalse landgenoten niet”⁹⁶.

Hiermee sloeg *De Morgen* de bal echter behoorlijk mis. De recensies in de Franstalige Belgische pers waren zo goed als allemaal uitgesproken negatief en baseerden zich hierbij voornamelijk, anders dan in de Vlaamse pers, op de politiek-ideologische geladenheid van de film. Zo gaf *La Libre Belgique* haar vernietigende recensie de ondertitel “*un film néerlandophone violemment antifrançais*” mee⁹⁷. *La Dernière Heure* trad dit standpunt bij en schrok er niet voor terug om de film te koppelen aan de toenmalige gespannen communautaire verhoudingen en te spreken over “*un film capable d'enflammer les esprits*”⁹⁸. Ondanks het feit dat het in de film over ‘Fransen’ gaat, bovendien vertolkt door Nederlandse acteurs, uitten meerdere recensenten de schrik dat de film Vlaamse jongeren zou aansporen tot haat en geweld jegens de Walen⁹⁹. André Ceuterick, de recensent van *Le Peuple*, trok het felst van leer tegen de film en liet het niet na om de steun van de Vlaamse Gemeenschap aan een dergelijke opruiende Vlaams-nationalistische film te onderstrepen: “*Si les adolescents flamands (...) se passionnent pour les exploits du Lion des Flandres (...), on les verra bientôt defiler dans nos rues au pas cadencé et répondre la terreur dans nos cites au cri de ‘In de naam van de Leeuw’. Et nos grand-mères verront se raviver des souvenirs que le temps n’a pu effacer. Un programme très généreusement coproduit par la Ministère de la Communauté Flamande !*”¹⁰⁰.

De vernietigende en vaak vijandige reacties van Franstalige kant brachten een zekere polemieek op gang, waarbij enkele Vlaamse kranten met enige verwondering de nationalistische lezingen van hun Franstalige collega’s citeerden¹⁰¹. Binnen deze polemieek was er ook een kleine, maar uitgesproken Vlaams-nationalistische strekking die de film eveneens de grond inboorde, maar dit om exact de tegenovergestelde redenen als de Franstalige pers. Deze critici hekelden de respectloze adaptatie van *Consciences* boek en wezen op de enkele ironische elementen in de film om aan te tonen dat de spot

⁹⁵ Raf Butstraen, “De vorstinnen van Brugge”, in *De Standaard*, 3 februari 1984.

⁹⁶ Jan Temmerman, “Claus klaart een Vlaamse klus”, in *De Morgen*, 3 februari 1984.

⁹⁷ Onbekend auteur, “un film néerlandophone violemment antifrançais”, in *La Libre Belgique*, 28 januari 1984.

⁹⁸ Citaat uit *La Dernière Heure* in: Willy Devos, “Lettre Flamande”, in *Septentrion*, nr. 2, 1984, p. 84-88.

⁹⁹ Dit herinnert aan Ernest Claes’ (1940, pp. 264-281) gefictionaliseerde memoires van wat *Consciences* boek bij hem had teweeggebracht.

¹⁰⁰ André Ceuterick, “Festival de Bruxelles: trois chefs-d’oeuvre pour l’apothéose”, in *Le Peuple*, 2 februari 1984, p. 5.

¹⁰¹ Raf Butstraen, “Donderend applaus ...”; Onbekend auteur, “‘De Leeuw van Vlaanderen’: te mijden?”, in *Gazet van Antwerpen*, 3 februari 1984.

gedreven werd met het Vlaamse gedachtegoed. Het Vlaams-nationalisme werd hierbij met vuur verdedigd en doorheen deze betogen valt ook de persoonlijke visering van Claus op, die in deze kringen al langer persona non grata door zijn literaire werk¹⁰². Zo werd Claus in het traditioneel Vlaams-nationalistische tijdschrift *'t Pallieterke* door Jan D'Haese omschreven als “een over het paard getilde, toevallige Vlaming”¹⁰³. Toen de televisieserie werd uitgezonden, sprak D'Haese over “het ongewraakte feit dat Claus de Vlamingen, Vlaanderen, de Vlaamse geschiedenis, de Vlaamse beweging, Vlaanderen als politiek en humaan feit belachelijk maakt, kleineert, verwijst naar de kwezelarij en naar het bijgeloof (...) En niemand die kan, wil of durft zeggen dat meneer Claus in zijn film de zot houdt met Vlaanderen en de Vlaamse mens”¹⁰⁴.

Het mag duidelijk zijn dat de film langs alle kanten fel belaagd werd. De Leeuw slaagde er in 150.000 bezoekers naar de Belgische bioscopen te lokken, wat voor een Vlaamse film gewoonlijk als een vrij sterk resultaat werd gezien, maar voor een dure prestigeproductie ver onder de verwachtingen bleef¹⁰⁵. Bedolven onder de wervelstorm aan negatieve reacties trachtte Claus zich aanvankelijk nog te verweren, maar niet veel later deed hij expliciet afstand van *De Leeuw*. Hij beschouwde het als een dieptepunt in zijn artistieke carrière: “Ik had *De Leeuw van Vlaanderen* nooit moeten doen. Maar mijn lust om te filmen en mijn hoogmoed waren te groot”¹⁰⁶. Dat de reputatie van *De Leeuw* er met het verstrijken van de tijd niet echt op vooruitging, bleek toen op 7 en 8 december 1985 de gelijknamige vierdelige televisieserie op de BRT werd vertoond. De Vlaamse pers vond de duurste serie uit de BRT-geschiedenis nauwelijks de moeite waard om over te schrijven en indien dit toch gebeurde, was men als het ware nog negatiever dan bij de filmrelease. In navolging van Claus bleek ook de BRT zelf nog bijzonder weinig enthousiasme aan de dag te leggen. *De Standaard* berichtte hieromtrent over een persvoorstelling waarop de critici slechts één aflevering van de televisieserie te zien kregen en er bovendien niemand aanwezig was om de vertoning toe te lichten: “Alsof het de BRT met zijn tientallen miljoenen die er zijn aan besteed, geen barst kan schelen”¹⁰⁷.

9.6 Conclusie

Parallel met Consciences tanende faam werd zijn belangwekkende roman *De Leeuw van Vlaanderen* in de loop van de 20^{ste} eeuw steeds minder gelezen, ondanks de verworven plaats in het Vlaamse collectieve

¹⁰² Georges Wildemeersch, Gwennie Debergh, *Hugo Claus...*, p. 147.

¹⁰³ Jan D'Haese, “De leeuw van Claus”, in *'t Pallieterke*, 23 februari 1984;

¹⁰⁴ Id., “De Leeuw van Vlaanderen”, in *'t Pallieterke*, 12 december 1985.

¹⁰⁵ Frédéric Sojcher, *La kermesse héroïque...*, dl. 3, p. 230.

¹⁰⁶ Dorothee Verdaasdonck, *Trouw aan een literair werk...*, p. 56.

¹⁰⁷ Huib Dejonghe, “Conscience in tweemaal honderd minuten op televisie”, in *De Standaard*, 7 december 1985.

geheugen. Dit leidde in bepaalde kringen tot de drang om *Conscience* in het algemeen, en *De Leeuw* in het bijzonder, eerherstel te bezorgen. De audiovisuele adaptatie van het boek was hiervan met voorsprong de meest kostelijke en opzienbarende uiting. Met de film en televisieserie *De Leeuw van Vlaanderen* wilden Kunst en Kino en de BRT een prestigieuze middeleeuwse spektakelproductie realiseren, ondersteund door een imposante promotiecampagne. De productie kende echter een bewogen ontstaansgeschiedenis, waarbij voornamelijk de strubbelingen binnen de raad van beheer van de BRT voor problemen zorgden. De bezwaren tegen *De Leeuw* waren gemotiveerd vanuit een combinatie van financieel-productionele en ideologische elementen. Paradoxaal genoeg valt hierbij op dat de meest Flamingantisch geïnspireerde bestuursleden zich net de grootste tegenstanders toonden van dit door Flamingantisme doordrongen project. De meer gematigde Vlaamsgezinde bestuursleden (van christen-democratische signatuur) bleken het project daarentegen onvoorwaardelijk te steunen. Dit gold ook voor toenmalig CVP-staatssecretaris De Backer, die uitzonderlijk tegen het negatieve advies van haar filmcommissie in ging. In dit negatieve advies uitte de filmcommissie haar vrees voor een romantisch-nationalistisch resultaat. Uit de productievoorbereidingen blijkt dat dit net hetgeen was waar de producenten (met de BRT voorop) naartoe streefden door hun hang naar trouwheid tegenover *Conscience*. Dit verklaart de moeizame regisseursaanstelling van Hugo Claus, die een erg kritische en eigenzinnige reputatie genoot. In de strijd om de macht over de beeld- en betekenisvorming volgden speciaal door de producenten opgerichte controlemechanismen de volledige productievoortgang echter nauwgezet op. Dit leidde ertoe dat de uiteindelijke filmversie van *De Leeuw* inderdaad relatief dicht bij *Conscience*'s boek aansluit. De selectieve en ahistorische representatie van het verleden in de film dient ook hier ter opluistering van de nationalistische overwinning van de 'goede Vlamingen' op de 'slechte Fransen'. Om die reden beschouwt Dhoest *De Leeuw* als "*strongly and exceptionally nationalistic*"¹⁰⁸. Deze conclusie gaat echter voorbij aan een aantal elementen in de film die wel degelijk tegen de geest van *Conscience* ingaan, onder andere door de introductie van een kritisch-ironische toets. Deze ingrepen werden echter overschaduwd door de romantisch-nationalistische aspecten, wat ook blijkt uit de reacties op de film. Voornamelijk de Franstalig Belgische pers trok zeer fel van leer tegen deze volgens hen Vlaams-nationalistische propagandafilm. Hoewel er hieromtrent wel degelijk politiek-maatschappelijke gevoeligheden bestonden, bleek dit vraagstuk voor het gros van de Vlaamse filmjournalisten nauwelijks aan de orde. Enkel voor de Vlaams-nationalistische strekking in de Vlaamse pers, die *De Leeuw* als lasterend beschouwde voor haar ideologische overtuigingen, werd met eenzelfde gretigheid als de Franstalige Belgische pers tegen de film tekeer gegaan. Dat dit op basis van exact tegenovergestelde motieven gebeurde, wijst nogmaals op de maatschappelijke complexiteit waarin de productie tot stand

¹⁰⁸ Alexander Dhoest, "Reconstructing Flanders. The representation of the nation in Flemish period drama", *Communications*, nr. 28, 2003 (3), p. 262.

kwam en uitgebracht werd. De audiovisuele adaptatie van *De Leeuw van Vlaanderen* mag dan weinig bijdragen tot onze kennis over de gebeurtenissen van 1302, deze studie toont aan dat er bijzonder veel uit de film en televisieserie te leren valt over de Vlaamse en Belgische maatschappij in de eerste helft van de jaren 1980.

Besluit

Het voorliggende proefschrift stelde zich tot doel om, gefocust op de periode tussen 1964 en 2002, de rol van het filmproductiebeleid in het stimuleren van een Vlaamse identiteit te onderzoeken. Door het filmbeleid centraal te stellen, wenst dit proefschrift een originele bijdrage te leveren aan het onderzoeksveld dat zich richt op de relatie tussen film en nationale identiteit. Ook binnen de Belgische filmgeschiedenis vult dit onderzoek een belangrijke leemte door te focussen op het veel besproken maar nauwelijks onderzochte filmbeleid in Vlaanderen. Ook vanuit een internationaal perspectief is er overigens een schaarste aan filmbeleidsonderzoek. Binnen het nationalismeonderzoek situeert dit proefschrift zich binnen de *cultural turn* die zich zowel in een internationale als in een Vlaamse context doorzet. Door de tweede helft van de 20^{ste} eeuw als onderzoeksperiode te nemen, draagt dit proefschrift bovendien bij aan een beter begrip van het recente cultureel nationalisme in Vlaanderen.

In de theoretische exploratie en verfijning van de onderzoeksvraag beschouwden we de Vlaamse identiteit als een nationale identiteit. Hierbij conceptualiseerden we nationale identiteiten als contingente, historische en dynamische constructies die gevormd worden doorheen discoursen. Films kunnen in dit opzicht een betekenisvolle rol spelen als aanbieders van representaties die samen discoursen uitmaken. We argumenteerden dat het niet enkel belangrijk is om de tekstuele representaties te bestuderen, maar evenzeer de productiecontext van deze representaties. Binnen het productieproces vindt immers een betekenisstrijd plaats, waarbij voor een Vlaamse context ook de overheid, in de vorm van haar filmbeleid, een erg belangrijke actor is.

Wanneer we de relatie tussen het filmbeleid en de Vlaamse identiteit in de praktijk bekijken, valt in de eerste plaats op dat de selectieve en cultureel geïnspireerde filmsteunmechanismen in België van meet af aan geregionaliseerd ingericht waren. De initiële plannen hiervoor vertrokken nochtans vanuit een unitair Belgisch kader, net zoals het geval was bij het economisch gemotiveerde detaxatiesysteem, ingevoerd in 1952. De onderhandelingen rond een Belgisch Filminstituut, aan het begin van de jaren 1960, werden echter gedwarsboemd door de Vlaamse drang naar culturele ontvoogding. Dit kan niet los worden gezien van de eerdere ontwikkelingen binnen de openbare omroep, die in 1960 gesplitst was in de Nederlandstalige BRT en de Franstalige RTB. Na het vastleggen van de taalgrens en de splitsing van het ministerie van Cultuur (beide in 1962) betekende ook het Koninklijk Besluit van 10 november 1964, “tot bevordering van de Nederlandstalige filmcultuur”, een van de eerste betekenisvolle verwezenlijkingen van het Vlaamse streven naar culturele autonomie.

Het door het KB geïnstalleerde steunsysteem, met een filmcommissie die de bevoegde minister adviseerde over de betoelaging van de filmprojecten, zou het Vlaamse filmbeleid van de daaropvolgende decennia bepalen. Nochtans was er luide kritiek op de politieke afhankelijkheid, de logheid van de steunprocedure, de gepercipieerde ontoereikende competenties van de commissieleden en het gebrek aan transparantie, overleg en een duidelijk geformuleerde visie. Er volgden talloze pogingen om het filmbeleid te hernieuwen en een (al dan niet autonoom) filmfonds op te richten, maar deze waren alle vergeefs. Hieraan lagen verschillende factoren ten grondslag. Voornamelijk de politieke desinteresse en de vele regeringscrisissen, meestal over communautaire kwesties, bleken een belangrijke remmende factor. Onze analyse toonde met andere woorden aan dat hetzelfde Vlaamse autonomiestreven dat in 1964 het beloftevolle begin van de Vlaamse filmproductiesteun bewerkstelligde, er in de daaropvolgende jaren onrechtstreeks mee voor zorgde dat de ontwikkeling van het Vlaamse filmbeleid in het slop geraakte. Toen men er in 1993 eindelijk in slaagde de verspreide filmsteunmiddelen voor een deel te centraliseren en binnen de overheidsadministratie het fonds Film in Vlaanderen op te richten, bracht dit weinig zoden aan de dijk. Het was pas met de inwerkingtreding van het VAF in 2002 dat het autonome filmfonds waar de sector al bijna vier decennia om vroeg eindelijk bewaarheid werd.

Door de bepaling in het KB van 1964 dat enkel Nederlandstalige Belgische films voor productiesteun in aanmerking kwamen, werd in de praktijk de “Vlaamse cinema”, die voorheen vanuit officieel oogpunt niet verschilde van de “Belgische cinema”, voor het eerst vanuit een overheidsniveau gedefinieerd. Filmproducties moesten zich nu “outen” als Vlaamse films om van de steun te kunnen genieten. Er werd met andere woorden van bovenaf een Vlaams label aan films opgelegd. Hierdoor speelde het filmbeleid een belangrijke rol bij de constructie van de idee van een “nationale cinema”, waarmee we op een essentieel aspect van het overheidsbeleid wijzen waar binnen nationale cinema-studies vaak overheen gekeken wordt.

Uiteraard waren er ook andere, reeds voorheen aanwezige factoren, zoals de pers en de filmmakers zelf, die mee het proces bepaalden dat het toekennen van een Vlaams label aan films vanzelfsprekend maakte. Via de officiële definiëring en organisatie van een Vlaamse cinema zorgde het filmbeleid er echter vanaf de jaren 1960 en 1970 voor dat, parallel met de politiek-institutionele ontwikkelingen in België, de structurele splitsing van de Belgische filmcultuur in een Vlaams en een Franstalig filmgebeuren in een stroomversnelling kwam. Het Vlaamse filmbeleid was dan ook significant voor het creëren van een *common sense* over de “Vlaamsheid” van een bepaalde groep films. Doordat de economische filmsteun (de detaxatie) tot eind de jaren 1980 op “Belgische films” gericht bleef, maakte de Vlaamse cinema op

officieel niveau wel eveneens deel uit van de Belgische cinema. Vanuit het Vlaamse filmbeleid werd hier echter zo weinig mogelijk nadruk op gelegd. De gesteunde films werden expliciet als “Vlaamse films” gepromoot, zowel op de binnenlandse als op de buitenlandse markt. Dit vertaalde zich in de jaren 1980 onder andere in de oprichting van een apart promotieorgaan voor de Vlaamse film, waar tevoren eerder de Belgische cinema als geheel werd gepromoot in het buitenland.

We zagen dat in Vlaanderen en België de idee van een Vlaamse cinema doorweegt op de notie van een Belgische cinema, maar dat deze verhouding in de buitenlandse perceptie net omgekeerd is. De Belgische case vormt hierdoor een perfecte illustratie van Elsaessers (2005, pp. 13-17) argument dat de betekenis van een nationale cinema in de eerste plaats afhangt van het perspectief van waaruit gekeken wordt. De in het buitenland dominante notie van een Belgische cinema heeft wellicht minder te maken met de Vlaamse inspanningen om deze perceptie te veranderen dan met de internationaal dominante neiging om films niet volgens naties (zoals in dit proefschrift geconceptualiseerd) te categoriseren, maar volgens een staatskundig perspectief. Relevant voor de vraag naar de relatie tussen film, beleid en nationale identiteit is echter dat in Vlaanderen de constructie van de Vlaamse cinema als een nationale cinema wel lukte.

De invoering van het selectieve steunsysteem had grote en blijvende gevolgen voor de filmproductie in Vlaanderen. Zo maakte tussen 1964 en 2002 meer dan driekwart van alle majoritair Vlaamse langspeelfilms gebruik van een productietoelage. Bovendien zorgde deze steun gemiddeld voor meer dan de helft van (het Vlaamse aandeel in) het totale financieringsplan van deze films. Door het grote financieel-productionele belang bepaalde het filmbeleid in belangrijke mate mee hoe het Vlaamse filmlandschap eruit zag. De vraag is dan ook hoe het filmbeleid precies werd ingevuld. Om de relatie met de Vlaamse identiteit te onderzoeken, benaderden we de concrete beleidspraktijken vanuit de vier in de literatuurstudie onderscheiden kernelementen die een belangrijke plaats innemen bij homogeniserende nationale discoursen: (1) een eigen territorium met een etnisch homogeen volk, (2) een gemeenschappelijke taal, (3) een gemeenschappelijke cultuur en (4) een gedeeld verleden, heden en toekomst. Zonder afbreuk te willen doen aan de complexiteit en de inherente ambiguïteit van het filmbeleid kunnen we uit onze analyse enkele algemene tendensen afleiden.

In lijn met de ontstaanscontext van het Vlaamse filmsteunmechanisme startte het filmbeleid in belangrijke mate in het teken van de culturele verheffing van het Vlaamse kijkerspubliek. Net zoals dit bij de publieke omroep het geval was (Dhoest, 2002; Van den Bulck, 2000), vormden kwaliteit, herkenbaarheid en het Vlaamse karakter de centrale leidraden binnen het filmbeleid in de jaren 1960 en 1970. Men zette in op het stimuleren van artfilms om zo de Vlaamse hoge cultuur verder uit te bouwen. Ook films die een

duidelijk Vlaams karakter hadden door hun setting in het verleden of hun behandeling van actuele maatschappelijke thema's hadden vaak een streepje voor. De Nederlandse taal zagen de beleidsactoren als een essentieel onderdeel van de Vlaamse culturele identiteit, terwijl films daarenboven gezien werden als een middel om het Standaardnederlands te promoten. Het Vlaamse karakter van de films wilde men tevens bevorderen via de Vlaamse achtergrond van de filmmedewerkers. Coproducties werden wel gestimuleerd vanuit een economische motivatie, maar ook cultureel-ideologische factoren speelden hier een belangrijke rol. Samenwerkingen met Nederland pasten binnen een Groot-Nederlands idealisme en bovendien bleef het voor de beleidsactoren zo belangrijke Nederlandse taalaspect behouden. Samenwerkingen met de Franse Gemeenschap lagen daarentegen moeilijker vanuit een culturele autonomie-reflex. Bovendien zou samenwerking kunnen leiden tot de perceptie van een "Belgische cinema" in plaats van de gewenste "Vlaamse cinema". Terwijl voor heel wat nationale cinema's traditioneel de Hollywoodcinema als "de ander" wordt gezien, gold voor het Vlaamse filmbeleid ook de Belgische cinema en de cinema van de Franse gemeenschap als "andere cinema's" waartegen de Vlaamse cinema zich moest afzetten.

Het filmbeleid bleef natuurlijk altijd afhankelijk van de sectorale input. Historische en andere dure films waren door de Vlaamse productionele omstandigheden weinig evident. Ook konden de beleidsactoren hun positieve instelling tegenover kinder- en jeugdfilms en films die de hoge cultuur in de kijker zetten niet ten volle valoriseren omwille van een gebrek aan initiatieven vanuit de sector. Tegelijk was ook het filmbeleid zelf vaak genuanceerd in haar nadruk op het Vlaamse karakter van de films. In de jaren 1960 was het beleid tegenover anderstalige films bijvoorbeeld meer open in functie van het streven naar geloofwaardige en kwaliteitsvolle films. Ook afwijkingen van de standaardtaal werden gedoogd omwille van het realisme en de herkenbaarheid van de films. De grootste ambiguïteit vinden we terug in het beleid tegenover historisch gesitueerde adaptaties van Vlaamse klassiekers. De filmcommissie stond tot aan het begin van de jaren 1980 immers erg kritisch tegenover de folkloristische en nostalgische aspecten die vaak in deze films terugkeerden. Naast pragmatische, commerciële en culturele factoren, zorgden ook de invloed van de bevoegde ministers, de BRT en producenten als Jan Van Raemdonck ervoor dat het Vlaamse filmbeleid deze films toch dikwijls steunde.

Doorheen onze onderzoeksperiode onderscheidden we binnen het filmbeleid een aantal evoluties die in een stroomversnelling kwamen aan het begin van de jaren 1980. De meest opvallende evolutie deed zich voor in de cultureel-economische spanningsboog binnen het filmbeleid. Hoewel commercieel-economische motieven altijd al in zekere mate aanwezig waren, wonnen deze vanaf de jaren 1980 sterk aan belang. Het economische aspect wist een stevige positie te verwerven naast het culturele aspect. Dit

werd bevorderd door de overgang van christendemocratische naar liberale ministers van Cultuur, maar tegelijk maakte deze evolutie deel uit van ruimere internationale tendensen binnen de audiovisuele sector in Europa, met een deregularisering, privatisering, internationalisering en een algemeen groeiend markteconomisch perspectief voorop.

Deze evolutie had sterke gevolgen voor de concrete uitwerking van het filmbeleid. Dit was wellicht het duidelijkst in de grotere aanvaarding van bepaalde vormen van populaire cultuur en in het stimuleren van de groeiende (maar geografisch eerder beperkte) internationalisering van de filmproducties. Hiermee samenhangend stond het filmbeleid, voornamelijk in de tweede helft van de jaren 1980, opener tegenover het gebruik van andere talen en adaptaties van niet-Vlaamse literaire werken. Ook de ideologische bezwaren tegenover samenwerkingen met de Franse Gemeenschap verdwenen naar de achtergrond. Het markteconomische denken vond met andere woorden zijn weerslag in de beleidsintenties, -discoursen en -doelen, waardoor cultureel en Vlaams nationaal geïnspireerde motivaties aan belang afnamen. Dit komt overeen met de in de literatuurstudie beschreven groeiende postmoderniteit en globalisering. Hierdoor is er een verschuiving van een vrij homogeen en essentialistisch nationaal discours naar een verminderd en bovendien meer open, pluralistisch en complex nationaal discours.

Tegelijk was het filmbeleid niet altijd even gelukkig met de steun aan de zich steeds verderzettende opmars van de populaire cultuur (in komedies, ontspanningsfilms en kinder- en jeugdfilms), de tussentaal en films die men louter vanuit een financieel-productieel standpunt als Vlaams beschouwde. De cultureel-educatieve en Vlaams-ideologische motivaties waren immers zeker niet verdwenen. Het was eerder zo dat er een aantal andere factoren in het beleidsproces waren bijgekomen of versterkt, zonder dat de oude factoren hierdoor volledig werden vervangen. In lijn hiermee wijzen diverse auteurs op het blijvende belang van homogeniserende nationale discoursen in de samenleving, vaak onder de vorm van een subtiel, alledaags of banaal nationalisme. Ook binnen het Vlaamse filmbeleid zagen we dat nationale elementen aanwezig bleven en dat deze in de jaren 1990 zelfs een herbevestiging kenden. Net door de internationaliseringstendens groeide immers de onrust over de eigenheid van de Vlaamse cinema. Het duurde dan ook niet lang vooraleer men een hernieuwde nadruk legde op films die een duidelijk Vlaams karakter hadden door de (historische of hedendaagse) thematische inhoud of door de adaptatie van een Vlaams (klassiek) literair werk. Ook was er een blijvende grote bezorgdheid over de Vlaamse achtergrond van de filmedewerkers en (vanaf de jaren 1990) ook opnieuw over het Nederlandse taalgebruik in de films.

De zorg om de herkenbaarheid en het Vlaamse karakter van de films kwam nu echter ook voort uit markteconomische drijfveren. Op de eigen markt wilden de beleidsactoren via het Vlaamse karakter van de films aansluiting vinden bij het Vlaamse publiek om op die manier een commercieel succesvolle Vlaamse cinema te creëren. Op internationaal vlak hoopte men zich als kleine sector te onderscheiden via het Vlaamse karakter, wat bovendien binnen een ruimere economische strategie paste om Vlaanderen internationaal als een sterk merk te profileren. De motivatie voor de nadruk op het Vlaamse karakter van de films was dus deels verschoven van een cultureel-educatief natievormend ideaal naar een meer marktgerichte visie. De uiteindelijke doelstelling van een cinema met een duidelijke Vlaamse identiteit bleef echter grotendeels dezelfde.

Uit de bovenstaande uiteenzetting mag het duidelijk zijn dat het Vlaamse filmbeleid in de eerste plaats een ambigu proces was. Dit kwam niet enkel door de spanning tussen de beleidswensen en de praktische filmsectorale omstandigheden, maar ook door het interne filmbeleid. De door de minister en zijn/haar kabinet vooropgestelde algemene beleidslijnen, de rol van de administratie, het adviesbeleid van de filmcommissie - die uiteraard ook intern verdeeld kon zijn - en de uiteindelijke ministeriële beslissingen stonden in een continue spanning met elkaar. In de regel volgde de bevoegde minister het commissieadvies. In de gevallen dat dit niet gebeurde, valt op dat het beleid van de ministers vaak minder genuanceerd was en meer eenduidig binnen het stimuleren van de Vlaamse identiteit kan gezien worden. Zo waren diverse ministeriële interventies gericht op het bevorderen van films die de hoge cultuur en het literaire patrimonium uitdroegen of net op het afremmen van films die een al te kritisch beeld van de Vlaamse samenleving ophingen. Naast de officiële beleidsactoren waren er bovendien nog eens diverse officieuze actoren die het filmbeleid mee beïnvloedden, zoals sectoractoren, belangenbehartigersorganisaties en de media.

Hiermee stoten we op enkele beperkingen van het voorliggende proefschrift, die tegelijk suggesties voor verder onderzoek vormen. Deze studie is immers in sterke mate gebaseerd op documentatie die de filmbeleidsactoren zelf opstelden, waardoor voornamelijk het officiële beleidsdiscours naar voren komt. Hier probeerden we zo goed mogelijk aan tegemoet te komen door interviews af te nemen en diverse andere bronnen te consulteren. Nog meer aandacht voor de officieuze actoren zou echter de complexiteit van het beleidsproces verder kunnen blootleggen. Ook enkele andere beperkingen in onze onderzoeksfocus bepaalden mee het beeld dat dit proefschrift ophangt van de relatie tussen het filmproductiebeleid en de Vlaamse identiteit. Zo stelde deze studie langspeelfilms centraal, terwijl een filmproductie zoveel meer inhoudt. Bepaalde aspecten van het kortfilm- en documentairebeleid raakten we reeds kort aan, maar verder onderzoek is hier zeker aangewezen. Dat geldt evenzeer voor de

ontwikkelingen in het filmbeleid vanaf 2002. Sinds de inwerkingtreding van het VAF deden er zich heel wat evoluties voor binnen de filmproductie in Vlaanderen. Een voorheen ongeziene euforie rond de Vlaamse film overheerst hierbij het publieke discours van de laatste jaren. De vraag stelt zich hoe de relatie tussen de films, het productiebeleid en de Vlaamse identiteit in deze context evolueerde. Daarnaast is comparatief onderzoek sterk aangewezen om de tendensen en evoluties in het Vlaamse filmbeleid ruimer te kunnen kaderen. De vraag naar de ontwikkeling van het filmbeleid in de Franse Gemeenschap is dan bijzonder pertinent, maar ook het filmbeleid in andere, vergelijkbare regio's of landen is bijzonder relevant om te bestuderen. De door ons opgebouwde databases bieden op dit vlak diverse vertrekgelegenheden voor systematisch comparatief onderzoek.

Bij dit alles mogen we niet vergeten dat, zoals de casestudy naar *De leeuw van Vlaanderen* duidelijk aantoonde, het filmbeleidsproces slechts één schakel vormt binnen de complexe machtsstrijd over de beeld- en betekenisvorming van films. Om tot een beter begrip te komen van het precieze belang en de plaats van het overheidsbeleid voor de filmproductie in Vlaanderen, dienen we de volledige productiecontext van de films in acht te nemen. In de casestudies gaven we reeds een aanzet om te tonen hoe dit concreet kan gebeuren. Door voornamelijk op historische adaptaties van literaire klassiekers in te gaan, boden de casestudies een waardevolle uitdieping van een type films dat als sterk functioneel wordt gezien bij het stimuleren van een nationale identiteit. Het zou echter minstens even relevant zijn om het onderzoek toe te spitsen op de relatie tussen de Vlaamse identiteit en komedies of andere populaire genres die binnen de academische literatuur nog steeds te vaak over het hoofd gezien worden. In de casestudy naar *De leeuw van Vlaanderen* kwam tevens de (voornamelijk kritische) receptie van de film aan bod, waarmee een essentieel maar in dit proefschrift verder niet behandeld element van het concept nationale identiteit werd aangeraakt. Zowel historisch als hedendaags receptie- en publieksonderzoek strekt dan ook tot aanbeveling. Tot slot wensen we erop te wijzen dat de casestudybenaderingen de mogelijkheid boden om dieper in te gaan op de relatie tussen de Vlaamse identiteit en filmtekstuele representatie-aspecten. Ook doorheen de rest van dit proefschrift toonden we aan hoe het filmbeleid niet enkel een cruciale rol speelde in het feit of een film al dan niet kon gerealiseerd worden, maar ook rechtstreeks en onrechtstreeks een impact kon hebben op de finale filmtekst. Hiermee vormde het filmbeleid een van de diverse structurele en individuele factoren die mee de filmtekst bepaalden. Dit maakt duidelijk dat een opdeling tussen een tekstuele, theoretische benadering van film enerzijds en een contextuele, empirische benadering anderzijds, een hoogst artificiële aangelegenheid vormt. Hoewel beide aspecten op zich waardevol zijn, dient men deze te integreren om op die manier tot een zo goed mogelijk begrip te komen van het medium film in al zijn complexiteiten.

Samenvatting

De centrale onderzoeksvraag van dit proefschrift gaat uit naar de rol van het Vlaamse filmproductiebeleid in het stimuleren van een Vlaamse identiteit. De onderzoeksperiode begint in 1964, toen een selectief en cultureel gemotiveerd steunmechanisme voor langspeelfilmproducties in Vlaanderen werd geïntroduceerd, en loopt tot 2002, toen het steunsysteem structureel werd hernieuwd. Binnen het nationalismeonderzoek draagt dit proefschrift bij aan een beter begrip van het recente cultureel nationalisme in Vlaanderen. Door het weinig onderzochte aspect van het filmbeleid centraal te stellen, levert deze studie daarenboven een originele bijdrage aan het bestaande onderzoek naar de relatie tussen film en nationale identiteit, evenals aan de Belgische filmhistoriografie en aan het schaarse internationale filmbeleidsonderzoek. In dit proefschrift wordt de Vlaamse identiteit als een nationale identiteit beschouwd, waarbij nationale identiteiten geconceptualiseerd worden als contingente, dynamische en discursieve constructies. Als verspreiders van representaties leveren films enkele van de bouwstenen aan waarmee individuen en groepen nationale identiteiten kunnen construeren. Hierbij is het niet enkel belangrijk om de tekstuele representaties te bestuderen, maar ook de productiecontext en de betekenisstrijd achter deze representaties. Binnen een Vlaamse context speelt het overheidsbeleid een belangrijke rol in dit proces. Voor de analyse van het filmbeleid maakt dit proefschrift gebruik van origineel archiefonderzoek, beleidsdocumentenanalyse, expertinterviews en tekstuele filmanalyse. Uit het onderzoek blijkt in de eerste plaats dat het Vlaamse filmsteunmechanisme een erg grote impact had op de filmproductie in Vlaanderen. Tussen 1964 en 2002 maakte meer dan driekwart van alle majoritair Vlaamse langspeelfilms gebruik van een productietoelage. Bovendien zorgde deze steun gemiddeld voor meer dan de helft van (het Vlaamse aandeel in) het totale financieringsplan van de gesteunde films. Erg relevant voor de centrale onderzoeksvraag is het feit dat de invoering van het filmsteunmechanisme in 1964 het resultaat was van het Vlaamse streven naar culturele autonomie. In lijn hiermee stond de concrete invulling van het filmbeleid in het teken van de culturele verheffing van het Vlaamse kijkerspubliek. Hoewel het filmbeleid in de eerste plaats steeds door een grote mate van ambiguïteit werd gekenmerkt, kunnen we stellen dat kwaliteit, herkenbaarheid en het Vlaamse karakter van de films de centrale leidraden vormden. De constructie van een als zodanig herkenbare Vlaamse cinema nam hierbij een centrale plaats in. Het beleidsproces was echter vaak ambigu doordat men uiteindelijk afhankelijk was van de sectorale input en het filmbeleid zelf ook dikwijls genuanceerd was in haar nadruk op het Vlaamse karakter van de films. Vanaf de jaren 1980 wonnen commercieel-economische motieven sterk aan belang in het Vlaamse filmbeleid. Dit hing samen met een groeiende internationalisering van de filmproducties. Het markteconomische denken vond zijn weerslag in de beleidsintenties, -discoursen en -

doelen, waardoor cultureel en Vlaams nationaal geïnspireerde motivaties aan belang afnamen. Dit betekende echter niet dat zij verdwenen. De groeiende commercialisering en internationalisering zorgde immers tegelijk voor een hernieuwde nadruk op de culturele eigenheid van de Vlaamse cinema. De motivatie voor de nadruk op het Vlaamse karakter van de films was wel deels verschoven van een cultureel-educatief natievormend ideaal naar een meer marktgerichte visie, maar de uiteindelijke doelstelling van het construeren van een cinema met een duidelijke Vlaamse identiteit bleef grotendeels dezelfde.

Summary

The role of the official film production policy in stimulating a Flemish identity forms the central research question of this dissertation. The research project examines the period that starts in 1964, when a selective and culturally inspired support mechanism for feature films was introduced in Flanders, and runs until 2002, when the support system was structurally renewed. Within the field of nationalism studies, this dissertation contributes to a better understanding of recent cultural nationalism in Flanders. Moreover, by focusing on the under-studied aspect of film policy, this dissertation contributes to the existing research on the relationship between film and national identity, Belgian film historiography and the burgeoning international field of film policy studies. This dissertation regards Flemish identity as a national identity in the context in which national identities are conceptualized as contingent, dynamic and discursive constructions. As disseminators of representations, films provide some of the building blocks that individuals and groups can use to construct a national identity. While most studies focus on the textual representations, it is equally important to study the production context and the struggles for meaning behind the representations. Within a Flemish context, the government's film policy plays an important role in that process. To study the Flemish film policy process, this dissertation makes use of original archival research, policy documents analysis, expert interviews and textual film analysis. The research conducted for this present study shows that Flemish film policy had a big impact on film production in Flanders. Between 1964 and 2002, more than three-quarters of all Flemish feature films received a government subsidy. On average, this support counted for more than half of (the Flemish share in) the total finance plan of the supported films. The introduction of the support mechanism in 1964 was the result of the Flemish striving for cultural autonomy in the Belgian political context. In line with this, the concrete aim of the film policy practice was to culturally uplift the Flemish audience. Even though the Flemish film policy was marked by ambiguity, we can say that elements of quality and components of the Flemish character held a central place in the policy process, which aimed to construct a recognizable Flemish cinema. Nevertheless, the policy process was often ambiguous because of its dependence on sectorial circumstances and because the film policy itself was also often quite inconsistent on ensuring the Flemish character of the films. From the 1980s on, commercial and economic motives grew more important in Flemish film policy. This evolution ran parallel with the growing internationalization of film productions. The new economic perspective was reflected in the policy intentions, discourses and goals, which lessened the importance of these cultural and Flemish national inspired motivations. This, however, did not mean that those factors disappeared. The growing commercialization and internationalization also caused a renewed emphasis on the Flemish and cultural character of the films. The motivation for the

emphasis on the Flemish character of the films partly shifted from a cultural educative nation-building ideal to a more economic perspective, but the final goal of constructing a body of cinema with a clear Flemish identity largely remained unchanged.

BIJLAGEN

Bijlage 1: Afgenomen interviews

Adams, René: voorzitter van de filmcommissie (1983-1989) (11 februari 2013, Gent)

Anciaux, Bert: bevoegd minister (2001-2002; 2004-2009) (9 september 2013, Brussel)

De Hert, Robbe: regisseur (2 oktober 2013, Antwerpen)

Degelin, Emile: regisseur, producent en technisch adviseur van de filmcommissie (1964-1971) (18 januari 2013, Kessel-Loo)

Dewael, Patrick: bevoegd minister (1985-1992) (30 september 2013, Brussel)

Drouot, Pierre: Regisseur, producent en sinds 2006 directeur-intendant van het VAF (28 augustus 2013, Gent)

Jansegers, Luc: kabinetsmedewerker minister Dewael (14 november 2013, Brussel)

Kümel, Harry: regisseur (9 september 2013, Antwerpen)

Le Bon, Patrick: regisseur (30 september 2013, Kapellen)

Podevyn, Bert: ambtenaar op de filmdienst van het ministerie (1966-2002) (4 februari 2013, Gent)

Poma, Karel: bevoegd minister (1981-1985) (1 februari 2013, Wilrijk)

Puttemans, Frans: commissielid (1983-1986; 1993-1999) en hoofd fictie bij de BRT (25 januari 2013, Grimbergen)

Sartor, Freddy: commissielid (1993-2002) (27 december 2013, Brussel)

Segers, Jules: commissielid (1987-1991) (8 januari 2014, telefonisch)

Servais, Raoul: animatiefilmregisseur (19 oktober 2012, Leffinge)

Van Mechelen, Dirk: bevoegd minister (1999-2001) (23 juli 2013, Kapellen)

Verhavert, Roland: regisseur, producent en technisch adviseur van de filmcommissie (1964-1970) (5 februari 2013, Torhout)

Visscher, Gerrit: Nederlands producent (25 maart 2013, Huizen-NL)

Weckx, Hugo: bevoegd minister (1992-1995) (7 oktober 2013, Brussel)

Bijlage 2: Filmcommissieleden

Commissielid*	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983
Joz Van Liempt (g) (voorzitter 1964-1978)	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1					
Jos Burvenich (g)	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1					
Frans Dupont (g)	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1					
Ivo Nelissen (g)	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1					
Paul De Vree (v)	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1					
Hugo Claus (v)	1	1																		
Johan Daisne (v)	1	1	1	1																
Ivo Michiels (v)	1	1	1	1																
Tony Hermans (ta)	1	1	1	1	1	1	1													
Roland Verhavert (ta)	1	1	1	1	1	1	1													
Emile Degelin (ta)	1	1	1	1	1	1	1	1												
René De Borger (v)					1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1					
Frits Danckaert (v)/(SP) (voorzitter 1978-1983)		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1/2	2	2	2	2	2
Maria Rosseels (g)/(CVP)	1	1	1	1	1	1	1								2	2	2			
André Vandenbunder (v)/(PVV)					1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1/2	2	2	2	2	2
Kaat Dutreeuw (SP?)															2	2	2	2	2	2/3
Lode De Pooter (KPB)															2	2	2	2	2	2
André Gekiere (CVP)															2	2	2	2	2	2/3
Walter Goetmaeckers (SP)															2	2	2	2	2	2/3
Jan Van der Straeten (CVP)															2	2				
Dora van der Groen (PVV?)															2	2				
Jules Segers (CVP)																		2	2	2
Robert Vrielynck (PVV)																		2	2	2

Commissielid	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002
René Adams (PVV) (voorzitter 1983-1989)	3	3	3	3/4	4	4	4													
Kaat Dutreeuw (SP?)	3	3																		
Gust Van Goietsenoven (PVV/VU)	3	3	3																	
Walter Goetmaeckers (SP)	3	3	3	3																
Frans Puttemans (CVP)	3	3	3	3							6	6/7	7	7	7	7	7			
André Schrijvers (CVP)	3	3	3	3/4	4															
André Gekiere (CVP)	3	3	3	3/4	4	4	4	5	5	5										
Jo Daems (VU) (voorzitter 1990-1997)			3	3/4	4	4	4	5	5	5	6	6/7	7	7	7					
Lea Cocquyt (SP)				4	4	4	4	5	5	5										
Gi(e)/Guy Mateusen (CVP) (wnd. voorzitter 2001-2002)				4	4	4	4	5	5	5	6	6/7	7	7	7	7	7	7	7	7
Marcel Van Nieuwenborgh (CVP)				4	4	4	4	5	5	5										
Mario Verstraete (SP) (wnd. voorzitter 1997-2001)				4	4	4	4	5	5	5	6	6/7	7	7	7	7	7	7	7	
Robert Vrielynck (PVV)				4	4	4	4	5	5	5	6	6/7	7	7	7	7	7	7		
Jules Segers (CVP)					4	4	4	5	5											
Jean-Pierre Dewael (PVV?)								5	5	5	6	6/7	7	7	7	7	7	7		
Jean-Louis Bru (SP)											6	6/7	7	7	7	7	7	7	7	7
Freddy Sartor (CVP)											6	6/7	7	7	7	7	7	7	7	7
Oswald Kielemoes (VB)											6									
Jef Elbers (VB)												7	7	7	7					
Godfried Van de Perre (VU)												7	7	7	7	7	7	7	7	7
Anne Roucourt (CVP?)												7	7	7	7	7	7	7	7	7
Jan Temmerman (SP)												7	7	7	7	7	7	7	7	7
Tine Van Winkel (VB)																7	7			
Annemie Peeters-Muyshondt (VB)																		7	7	7

Tabel 14: Leden van de filmcommissies

Bron: eigen dataverzameling.

* Bij de eerste filmcommissie werd er een onderscheid gemaakt tussen “gelovigen” (g) en “vrijzinnigen” (v). Vanaf de tweede filmcommissie was het cultuurpact in werking en werden de commissieleden voorgedragen door politieke partijen. Voor Kaat Dutreeuw en Dora van der Groen hebben we niet met zekerheid kunnen achterhalen door welke partij zij voorgedragen werden. In de eerste jaren van de filmcommissie zetelden er ook drie technische adviseurs (ta).

Behalve de commissieleden en de technisch adviseurs waren er ook altijd een of meerdere anderen bij de vergaderingen van de filmcommissie aanwezig. De notulist was telkens iemand van het secretariaat van de filmcommissie, dat tevens instond voor de administratieve afhandeling van de dossiers. Bij dit secretariaat golden Juul Anthonissen (van 1964 tot 1995) en Hubert (Bert) Podevyn (van 1965 tot 2002) als de vaste waarden. Daarnaast waren de opeenvolgende administrateur-generaals van het ministerie voor Nationale Opvoeding en Nederlandse Cultuur dikwijls aanwezig. Tot eind de jaren 1970 woonde ook Paul Rock, die als adjunct-kabinetschef van van Elslande mee aan de basis van het KB van 1964 lag, dikwijls de vergaderingen van de filmcommissie bij, dit in zijn functie als directeur-generaal binnen het ministerie. Af en toe was er een kabinetsafgevaardigde van de minister die de vergadering bijwoonde. Hoewel geen van deze personen stemrecht had, konden zij soms wel degelijk invloed uitoefenen op het beslissingsproces van de filmcommissie. Zo werd relatief vaak de visie van secretaris Anthonissen gevolgd en waren er diverse instanties waarin Paul Rock de voortgang van een filmproject binnen de filmcommissie bevorderde.

Bijlage 3: Filmbeleidsgegevens

Jaar	Totale filmbudget	Verstrekte realisatiesteun	Langspeelfilms*- % t.o.v. verstrekte steun	Scenario	Andere films**	Bevoegde minister***
1965	4.000.000	3.715.000	3.025.000 - 81%	0	690.000	van Elslande (CVP)
1966	8.750.000	8.305.570	5.613.789 - 68%	0	2.691.781	de Clerck (CVP)
1967	5.000.000	4.970.000	4.970.000 - 100%	0	0	van Elslande (CVP)
1968	7.500.000	7.250.000	7.250.000 - 100%	0	0	van Mechelen (CVP)
1969	15.000.000	14.850.000	11.250.000 - 76%	150.000	3.450.000	van Mechelen (CVP)
1970	20.000.000	19.857.000	12.000.000 - 60%	280.000	7.577.000	van Mechelen (CVP)
1971	20.600.000	20.600.000	14.500.000 - 70%	250.000	5.500.000	van Mechelen (CVP)
1972	24.000.000	24.691.875	20.700.000 - 84%	0	3.991.875	van Mechelen (CVP)
1973	24.500.000	25.649.612	22.950.902 - 89%	0	2.698.710	Chabert (CVP)
1974	28.550.000	28.799.650	18.625.750 - 65%	0	10.173.927	De Backer (CVP)
1975	37.500.000	16.951.487	6.790.680 - 40%	1.820.000	8.340.807	De Backer (CVP)
1976	42.700.000	48.571.531	35.775.000 - 74%	820.000	11.976.025	De Backer (CVP)
1977	59.500.000	48.615.484	37.875.113 - 78%	1.300.000	9.440.371	De Backer (CVP)
1978	46.900.000	48.108.005	40.970.400 - 85%	1.440.000	6.254.605	De Backer (CVP)
1979	30.100.000	43.040.623	33.707.623 - 78%	2.130.000	7.203.000	De Backer (CVP)
1980	50.000.000	54.654.220	44.650.000 - 82%	2.440.000	7.564.220	De Backer (CVP)
1981	73.000.000	39.763.736	21.577.146 - 54%	910.000	17.276.590	De Backer (CVP)
1982	41.700.000	74.136.218	64.298.409 - 87%	1.120.000	8.717.809	Poma (PVV)
1983	85.500.000	17.979.403	9.107.992 - 51%	1.380.000	7.491.411	Poma (PVV)
1984	93.200.000	89.899.688	63.377.744 - 70%	1.695.000	24.826.944	Poma (PVV)
1985	34.200.000	47.218.096	38.000.000 - 80%	970.000	8.248.096	Poma (PVV)
1986	55.500.000	99.800.148	91.033.851 - 91%	2.280.000	6.486.297	Dewael (PVV)
1987	104.000.000	97.832.928	87.100.000 - 89%	900.000	9.832.928	Dewael (PVV)
1988	104.000.000	108.300.000	103.700.000 - 96%	4.500.000	100.000	Dewael (PVV)
1989	104.000.000	103.600.000	79.600.000 - 77%	1.500.000	22.500.000	Dewael (PVV)
1990	104.000.000	91.400.000	81.875.105 - 90%	900.000	8.624.895	Dewael (PVV)
1991	114.000.000	103.143.598	94.900.000 - 92%	1.200.000	7.043.598	Dewael (PVV)
1992	114.000.000	105.423.924	70.900.000 - 67%	1.920.000	32.903.924	Weckx (CVP)
1993	140.000.000	110.777.730	78.725.000 - 71%	3.146.500	29.052.730	Weckx (CVP)
1994	305.324.093	183.915.952	136.647.305 - 74%	2.100.000	25.636.166	Weckx (CVP)
1995	306.100.000	187.181.190	116.000.000 - 62%	3.420.000	62.824.466	Van Rompuy (CVP)
1996	305.200.000	140.081.556	47.800.000 - 34%	2.000.000	82.467.234	Van Rompuy (CVP)
1997	300.000.000	218.882.872	180.695.000 - 83%	4.150.000	36.792.880	Van Rompuy (CVP)
1998	303.600.000	232.471.309	136.647.305 - 59%	4.000.000	78.976.131	Van Rompuy (CVP)
1999	332.000.000	328.905.703	244.325.000 - 74%	4.800.000	60.529.150	Van Rompuy (CVP)
2000	335.200.000	333.816.903	151.495.000 - 45%	3.800.000	157.425.349	Van Mechelen (PVV)
2001	326.000.000	337.765.235	147.650.000 - 44%	3.200.000	166.100.000	Anciaux (Spirit)
2002	161.359.600	161.198.228	117.836.821 - 73%	3.582.183	40.384.314	Anciaux (Spirit)

Tabel 15: Beschikbaar budget en werkelijk verstrekte steun voor filmrealisaties, 1965-2002 (alle bedragen zijn in BEF)

Bron: eigen dataverzameling.

* De steun aan (zowel majoritair als minoritair Vlaamse) langspeelfilms behelst zowel toelagen voor productie als voor preproductie en postproductie.

** De sectie andere films behelst korte speel- en animatiefilms, documentaires en televisieproducties.

*** De hier opgelijste ministers waren in het corresponderende jaar bevoegd voor de uitvoering van de filmbegroting. In de jaren waarin de minister wisselde, gebeurde het dikwijls dat in eerste instantie de vorige minister nog het filmbeleid bepaalde.

Release	Film	Realisator	Hoofdtal
1969	<i>L'étreinte</i>	Paul Collet & Pierre Drouot	Frans
1969	<i>Pandore</i>	Guy Nys	Frans
1970	<i>In love with dead</i>	Guy Nys	Frans
1970	<i>The naked D</i>	Guy Nys	Engels
1971	<i>General massacre</i>	Burr Jerger	Engels
1971	<i>Les lèvres rouges</i>	Harry Kümel	Versies*
1973	<i>Kruiswegstraat, 6</i>	Jean Daskalides	Frans
1976	<i>Lysistrata</i>	Ludo Mich	Engels
1983	<i>Sarah dit, Leila dit</i>	Frans Buyens	Frans
1986	<i>The secrets of love</i>	Harry Kümel	Versies*
1986	<i>Lucker</i>	Johan Vandewoestijne	Engels
1988	<i>Rabid Grannies</i>	Emmanuel Kervyn	Engels
1991	<i>This magnificent silence</i>	Jan Fabre	Engels
1991	<i>Maniac nurses</i>	Leon Paul De Bruyn	Engels
1992	<i>State of mind</i>	Reginald Van Severen	Engels
1998	<i>S.</i>	Guido Henderickx	Engels
2000	<i>Blue Belgium</i>	Rob Van Eyck	Engels
2001	<i>Les enfants de l'amour</i>	Geoffrey Enthoven	Frans

Tabel 16: Niet-gesteunde majoritair Vlaamse films in een hoofdzakelijk andere taal dan het Nederlands (1965-2002)

* Dit zijn films die van in het begin geconcipieerd werden in verschillende taalversies, dus geen films die louter achteraf gedubd werden. *Les lèvres rouges* en *The secrets of love* werden beide gerealiseerd in zowel een Franse als een Engelse versie.

Release	Film	Regisseur	Tijdsperiode
1967	<i>De vijanden</i>	Hugo Claus	WO II
1968	<i>Monsieur Hawarden*</i>	Harry Kümel	19e E: midden
1971	<i>Mira*</i>	Fons Rademakers	Vooroorlogse 20e E
1972	<i>Louisa, een woord van liefde</i>	Collet & Drouot	Vooroorlogse 20e E + WO I

1972	<i>Rolande met de bles*</i>	Roland Verhavert	Interbellum
1973	<i>Malpertuis*</i>	Harry Kümel	19e E: einde
1973	<i>De loteling*</i>	Roland Verhavert	19e E: 1833
1975	<i>Dood van een non*</i>	Paul Collet & Pierre Drouot	Interbellum + WO II + naoorlogse jaren + jaren 1960
1975	<i>Pallieter*</i>	Roland Verhavert	Vooroorlogse 20e E
1979	<i>Een vrouw tussen hond en wolf</i>	André Delvaux	WO II + naoorlogse jaren
1979	<i>Hedda Gabler*</i>	Jan Decorte	Jaren 1950: 1958
1980	<i>De Witte van Sichem*</i>	Robbe De Hert	Vooroorlogse 20e E
1981	<i>Brugge die stille*</i>	Roland Verhavert	19e E: einde
1983	<i>De vlaschaard*</i>	Jan Gruyaert	Vooroorlogse 20e E
1984	<i>De Leeuw van Vlaanderen*</i>	Hugo Claus	14e E: 1300-1302
1985	<i>Permeke</i>	Patrick Conrad & Henri Storck	20e E: 1e helft: 1886-1950 + heden jaren 1980
1986	<i>Het gezin van Paemel*</i>	Paul Cammermans	19e E: einde
1987	<i>Crazy love*</i>	Dominique Deruddere	Jaren 1950, 1960, 1970: 1955 + 1962 + 1975
1989	<i>Blueberry hill</i>	Robbe De Hert	Jaren 1950
1989	<i>Boerenpsalm*</i>	Roland Verhavert	Vooroorlogse 20e E
1989	<i>Wait until spring Bandini*</i>	Dominique Deruddere	Interbellum: 1925
1992	<i>Daens*</i>	Stijn Coninx	19e E: einde: 1888
1995	<i>Brylcream boulevard</i>	Robbe De Hert	Jaren 1960: 1964
1996	<i>Elixir d'Anvers</i>	Diverse o.l.v. Robbe De Hert	12e E + 16e E + 17e E + 19e E
1997	<i>Gaston's war*</i>	Robbe De Hert	WO II
1998	<i>Dief*</i>	Marc Punt	Jaren 1970
1998	<i>Le bal masqué*</i>	Julien Vrebos	Jaren 1980
1999	<i>Molokai*</i>	Paul Cox	19e E: 2e helft: 1865-1889
1999	<i>Film 1</i>	Willem Wallyn	Jaren 1990
2000	<i>Olivetti 82*</i>	Rudi Van Den Bossche	Jaren 1980
2000	<i>Lijmen – Het been*</i>	Robbe De Hert	Interbellum: 1935
2002	<i>Villa des roses*</i>	Frank Van Passel	Vooroorlogse 20e E: 1913

Tabel 17: Specifieke tijdsperiode(s) waarin de in het verleden gesitueerde gesteunde majoritair Vlaamse langspeelfilms zich afspelen (1965-2002)

Bron: eigen dataverzameling.

* Deze films zijn adaptaties van een literair werk.

BIBLIOGRAFIE

- AB. (1993, 24 maart). Kultuur en de merknaam Vlaanderen, *De Morgen*.
- Aberth, J. (2003). *A knight at the movies: medieval history on film*. London: Routledge.
- Absillis, K. (2005). 'Je faam is, geloof ik, definitief gevestigd': Hugo Claus' opmerkelijke intrede in de Vlaamse letteren. In G. Wildemeersch (Ed.), *Het teken van de ram 4: bijdragen tot de Claus-studie* (pp. 235-262). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Absillis, K. (2012, 23-27 december). Een Vlaamse vloek in de linkse kerk, *De Morgen*.
- Adams, R. (1991). Een nieuw Vlaams filmbeleid. *Liberaal Reflex*, 12(4), 5-7.
- Agalev pleit voor 'filmmanager'. (2000, 22 november). *De Morgen*.
- Allen, R. C. & Gomery, D. (1985). *Film history: theory and practice*. New York: McGraw-Hill.
- Altman, R. (1999). *Film/genre*. London: British Film Institute.
- Anderson, B. (1983). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. New York: Verso.
- Anderson, B. (1991). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (2nd ed.). London: Verso.
- Anderson, B. (2006). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (Rev. ed.). London: Verso.
- Andersson, L. G., Sundholm, J. & Vesterlund, P. (2013). Minitema om filmpolitiek: Introduction. *The Nordic Journal of Cultural Policy*, 16(1), 5-8.
- Aping, N. (2008). *The final film of Laurel and Hardy: A study of the chaotic making and marketing of Atoll K*. Jefferson: McFarland.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large*. London: University of Minnesota Press.
- Arendt, H. (2007). *Eichmann in Jeruzalem: de banaliteit van het kwaad* (W. J. P. Scholtz, Trans.). Amsterdam: Olympus.
- Armstrong, J. A. (1982). *Nations before nationalism*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Arnaut, K. & Ceuppens, B. (2004). Het Vlaams Blok als mysterie: wetenschappelijke en politieke uitwegen. *Samenleving en Politiek*, 11(7), 38-45.
- Aronczyk, M. (2013). *Branding the Nation: The Global Business of National Identity*. Oxford-New York (NY): Oxford University Press.
- Art, J. (1999). De nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging. Enkele bedenkingen. *BMGN-Low Countries Historical Review*, 114(3), 358-363.
- Asdal, K. (2003). The Problematic Nature of Nature: The Post-constructivist Challenge to Environmental History. *History and Theory*, 42(4), 60-74.
- Assmann, A. (2011). *Cultural memory and Western civilization: functions, media, archives*. New York (NY): Cambridge University Press.
- Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: writing, remembrance, and political imagination*. New York (NY): Cambridge University Press.
- Baerten, J. (2001). Kritische beschouwingen bij recente publicaties over de Vlaamse Beweging en het nationalisme in België. *Revue belge de philologie et d'histoire*, 79(4), 1255-1274.
- Baeyens, B. (1989, 8 april). Frans Buyens houdt pleidooi voor coherent Vlaams filmbeleid, *De Standaard*.
- Bal, N. (1985). *De mens is wat hij doet: BRT-memoires*. Leuven: Kritak.
- Balibar, E. (1990). The nation form: history and ideology. *Review* 8(3), 329-361.
- Balthazar, H. (2011). Links en het Vlaams-nationalisme: burens vol argwaan. *Samenleving en Politiek*, 18(10), 15-20.
- Baran, S. & Davis, D. (2009). *Mass communication theory: foundations, ferment, and future* (5th ed.). Stamford: Cengage Learning.
- Barber, B. R. (2003). *Jihad vs McWorld*. New York Corgi.
- Barber, B. R. (2013). *If mayors ruled the world: dysfunctional nations, rising cities*. New Haven: Yale University Press.
- Barbour, S. & Carmichael, C. (Eds.). (2000). *Language and nationalism in Europe*. Oxford: Oxford University Press.

- Barker, C. (2008). *Cultural studies: theory and practice* (3rd ed.). Thousand Oaks: Sage.
- Barnett, V. L. (2010). The commercial effects of the adaptation of novels into films in the United Kingdom, 1910-1940. *Journal of Adaptation in Film and Performance*, 3(1), 5-28.
- Barrett, J. (2009). *Shooting the Civil War: cinema, history and American national identity*. London: IB Tauris.
- Barsam, R. M. (1992). *Nonfiction film: a critical history*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (2002). *Mythologieën* (K. Jongenburger, Trans.). Utrecht: IJzer.
- Bates, T. R. (1975). Gramsci and the Theory of Hegemony. *Journal of the History of Ideas*, 36(2), 351-366.
- Batz, J.-C. (1963a). *Colloque sur le problème de la production de films en Belgique. Compte rendu des travaux*. Bruxelles: ULB, Institut de Sociologie.
- Batz, J.-C. (1963b). *Sur le sous-développement de la production de films en Belgique et l'assistance financière et administrative de l'état*. Bruxelles: ULB, Institut de Sociologie.
- Batz, J.-C. (1964a). *Des mesures institutionnelles destinées à promouvoir la production et la diffusion du film belge. Texte présenté à la session plénière de la commission réunie le 12 mai 1964*. Bruxelles: ULB, Institut de Sociologie.
- Batz, J.-C. (1964b). *Des mesures institutionnelles destinées à promouvoir la production et la diffusion du film belge. Textes soumis aux séances de commission des 19 et 20 mars 1964*. Bruxelles: ULB, Institut de Sociologie.
- Bauman, Z. (1992). Soil, blood and identity. *The Sociological Review*, 40(4), 675-701.
- Bauman, Z. (2003). *Intimations of postmodernity*. London: Routledge.
- Bauman, Z. (2013). *Liquid modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Bazin, A. (1948). L'adaptation ou le cinéma comme digest. *L'esprit*, 16(146), 32-40.
- Beck, U. (2006). *Cosmopolitan vision*. Cambridge: Polity.
- Beller, M. & Leerssen, J. T. (2007). *Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. Amsterdam: Rodopi.
- Belton, J. (1994). *American cinema/American culture*. New York: McGraw-Hill.
- Berckx, P. (1989). *De cultuurpactwet onvoltooid en onbemind: 15 jaar bescherming van de ideologische en filosofische minderheden*. Antwerpen: Kluwer rechtswetenschappen.
- Berger, S. (2008). Narrating the nation: historiography and other genres. In S. Berger, L. Eriksonas & A. Mycock (Eds.), *Narrating the Nation: representations in history, media and the arts* (pp. 1-16). New York: Berghahn Books.
- Bergfelder, T. (2000). The nation vanishes: European co-productions and popular genre formula in the 1950s and 1960s. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), *Cinema & nation* (pp. 139-152). London: Routledge.
- Bergfelder, T. (2005). National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies. *Media, Culture & Society*, 27(3), 315-331.
- Berghahn, D. & Sternberg, C. (2010). Locating migrant and diasporic cinema in contemporary Europe. In D. Berghahn & C. Sternberg (Eds.), *European cinema in motion: Migrant and diasporic film in contemporary Europe* (pp. 12-49). Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Berry, C. (1993). A nation t(w/o): Chinese cinema(s) and nationhood(s). *East-West Film Journal*, 7(1), 24-51.
- Berry, C. (1998). If China can say no, can China make movies? Or, do movies make China? Rethinking national Cinema and national agency. *Boundary 2*, 25(3), 129-150.
- Berry, C. (2006). From national cinema to cinema and the national: Chinese-language cinema and Hou Hsiao-hsien's 'Taiwan trilogy'. In V. Vitali & P. Willemen (Eds.), *Theorising national cinema* (pp. 148-157). London: British Film Institute.
- Berry, C. (2010). What is transnational cinema? Thinking from the Chinese situation. *Transnational Cinemas*, 1(2), 111-126.

- Berry, C. & Farquhar, M. (2001). From national cinemas to cinema and the national: rethinking the national in transnational Chinese cinemas. *Journal of Modern Literature in Chinese*, 4(2), 109-122.
- Beyen, M. (1998). *Held voor alle werk: de vele gedaanten van Tijl Uilenspiegel*. Antwerpen: Houtekiet.
- Beyen, M. (2001). *Oorlog en verleden: Nationale geschiedenis in België en Nederland, 1938-1947*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Beyen, M. (2005). Een uitdijend verhaal. De historiografie van de Vlaamse beweging, 1995-2005. *Wetenschappelijke Tijdingen*, 64(5), 18-34.
- Beyen, M. (2009). Tragically modern centrifugal sub-nationalisms in Belgium, 1830-2009. In M. Huyseune (Ed.), *Contemporary centrifugal regionalism: comparing Flanders and Northern Italy* (pp. 17-28). Brussel: KVAB.
- Beyen, M. (2013). 'Iets van 1302, dat naar bovenkomt': Hugo Claus en de Belgische naties. In K. Absillis, S. Beeks, K. Lembrechts & G. Wildemeersch (Eds.), *De plicht van de dichter: Hugo Claus en de politiek* (pp. 308-327). Antwerpen: De Bezige Bij.
- Beyens, K., Eysackers, H. & Holthof, M. (1986). 2 ambtenaren en een joernalist. *Andere Sinema*(73), 22-26.
- Bhabha, H. K. (1990). Introduction: narrating the nation. In H. K. Bhabha (Ed.), *Nation and narration* (pp. 1-7). London: Routledge.
- Billiet, J. (2006). Verzuiling en ontzuiling in België. In E. Witte & A. Meynen (Eds.), *De geschiedenis van België na 1945* (pp. 331-364). Antwerpen: Standaard Uitgeverij.
- Billiet, J. & Swyngedouw, M. (1995). De keuze tussen groen en extreem rechts in Vlaanderen. Sporen van een nieuwe breuklijn. *Res Publica*, 37(2), 247-262.
- Billig, M. (1995). *Banal nationalism*. London: Sage.
- Biltereyst, D. (1989). De grenzen van de Vlaamse beeldcultuur. *Ons Erfdeel*(4), 555-563.
- Biltereyst, D. (1999). Terug naar het publiek! Over filmbeleid en de onafhankelijke audiovisuele creatie in Vlaanderen. *De Witte Raaf*, 14(79), 25.
- Biltereyst, D. (2007). Ciné-clubs en het geheugen van de film: over de eerste Belgische filmclubs en de constructie van filmgeschiedenis. In D. Biltereyst & C. Stalpaert (Eds.), *Filmsporen: Opstellen over film, verleden en geheugen* (pp. 30-49). Gent: Academia Press.
- Biltereyst, D. & Van Bauwel, S. (2004). De Witte / Whitey. In E. Mathijs (Ed.), *The cinema of the Low Countries* (pp. 49-60). London/New York, NY: Wallflower Press/Columbia University Press.
- Biltereyst, D. & Van Bauwel, S. (2005). *Regional cinema, nationalism and ideology. A historical reception analysis of a classic Belgian movie, 'De Witte' (1934)*. Gent: Academia Press.
- Biltereyst, D. & Vriamont, B. (1995). De filmsector in Vlaanderen. In J.-C. Burgelman, D. Biltereyst & C. Pauwels (Eds.), *Audiovisuele media in Vlaanderen* (pp. 57-90). Brussel: VUBPress.
- Blommaert, J. (2011). The long language-ideological debate in Belgium. *Journal of Multicultural Discourses*, 6(3), 241-256.
- Boa, E. & Palfreyman, R. (2000). *Heimat: a German dream. Regional loyalties and national identity in German culture 1890-1990*. Oxford: Oxford University Press.
- Boehme, O. (2013). *De welvaart en trots van naties: een geschiedenis van het economisch nationalisme*. Antwerpen: De Bezige Bij.
- Boeva, L. (2007). "Höchst unübersichtliches Gelände". Op zoek naar consensus in de theorievorming betreffende natie en nationalisme [deel 1]. *Wetenschappelijke Tijdingen*, 66(1; 2), 34-44; 103-116.
- Bolen, F. (1977). De quelques producteurs, des vrais. *Ciné-dossiers*(62), 1-8.
- Bolen, F. (1978). Un producteur: Jean Van Raemdonck. *Ciné-dossiers*(70), 11-12.
- Bondebjerg, I. (2008). The European imaginary: media fictions, democracy and cultural identities. In I. Bondebjerg & P. Madsen (Eds.), *Media, democracy and European culture* (pp. 215-236). Bristol: Intellect.
- Bonnell, R. (1989). *La vingt-cinquième image: une économie de l'audiovisuel*. Paris: Gallimard.
- Bonte, L. (2000, 17 november). Filmgeld voor tv-fictie maakt sector ongerust, *De Standaard*.

- Bordwell, D. & Carroll, N. (Eds.). (1996). *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D., Staiger, J. & Thompson, K. (1985). *The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960*. London: Routledge.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2003). *Film history - an introduction* (2nd ed.). New York (NY): McGraw-Hill.
- Borka, M. (1991, 22 juli). Naar het einde van een gespleten filmbeleid?, *De Morgen*.
- Boryskavich, K. & Bowler, A. (2002). Hollywood North: tax incentives and the film industry in Canada. *Asper Review of International Business and Trade Law*, 2, 25-42.
- Boschi, E. (2010). 'Playing' cultural identities in and out of the cinematic nation: popular songs in British, Spanish, and Italian cinema of the late 1990s. Thesis submitted for the degree of Doctor in Philosophy University of Liverpool, Liverpool.
- Botermans, J. (1967, 18 maart). Y mañana, *De Spectator*.
- Bourdieu, P. (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Genève: Droz.
- Braet, O., Spek, S. & Pauwels, C. (2013). Crowdfunding the movies: a business analysis of crowdfinanced moviemaking in small geographical markets. *Journal of Media Business Studies*, 10(1), 2-25.
- Brems, E. (2012). The genealogical novel as a way of defining and/or deconstructing cultural identity: Flemish fiction since 1970. *Memory Studies*, 5(1), 74-85.
- Breuilly, J. (1985). *Nationalism and the state*. Chicago: Chicago University Press.
- Browne, N. (1996). Introduction. In N. Browne, P. G. Pickowicz, V. Sobchack & E. Yau (Eds.), *New Chinese cinemas: forms, identities, politics* (pp. 1-14). Cambridge: Cambridge University Press.
- Brubaker, R. (1996a). *Nationalism reframed: nationhood and the national question in the new Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brubaker, R. (1996b). Nationalizing states in the old 'New Europe' - and the new. In R. Brubaker (Ed.), *Nationalism reframed. Nationhood and the national question in the New Europe* (pp. 79-106). Cambridge: Cambridge University Press.
- Brubaker, R. (2004). *Ethnicity without groups*. Cambridge: Harvard University Press.
- Brubaker, R. (2006). *Nationalist politics and everyday ethnicity in a Transylvanian town*. Princeton: Princeton University Press.
- Brubaker, R. (2010). Charles Tilly as a theorist of nationalism. *The American Sociologist*, 41, 375-381.
- Buelens, G., De Ridder, M. & Stuyck, j. (Eds.). (2005). *De Trust der Vaderlandsliefde. Over literatuur en Vlaamse Beweging 1890-1940*. Antwerpen: AMVC-Letterenhuis.
- Burgelman, J.-C. (1988). Problemen in verband met consultatie en wetenschappelijke relevantie van het door de BRT en RTBF bewaarde omroeparchief in België. *Bibliotheek-en archiefgids-Vlaamse vereniging voor bibliotheek-, archief-, en documentatiewezenen*, 64(3), 211-220.
- Burvenich, J. (1975). Verbrande brug. *Spectator*.
- Buscombe, E. (1981). The idea of national cinema. *Australian Journal of Screen Theory*(9-10), 141-153.
- Butstraen, R. (1973, 4 mei). 'Het dwaallicht' kan passies verwekken, *De Standaard*.
- Butstraen, R. (1975, 29 oktober). Ministerie voert scenario-beleid, *De Standaard*.
- Butstraen, R. (1984a, 3 februari). De vorstinnen van Brugge, *De Standaard*.
- Butstraen, R. (1984b, 30 januari). Donderend applaus voor 'Leeuw', *De Standaard*.
- Butstraen, R. (1988). Nadat de klaagzangen verstomden. *Vlaanderen*, 37(2), 121-124.
- Butstraen, R. (2000a, 8 april). Europa wurgt Vlaamse film, *De Standaard*, p. 9.
- Butstraen, R. (2000b, 28 november). Makers van Plopfilm in de wolken met subsidies, *De Standaard*, p. 15.
- Butstraen, R. (2001, 13 april). Filmmanager wordt filmintendant, *De Standaard*, p. 18.
- Buyens, F. (1991, 11 juni). Buyens als schrikbeeld?, *De Morgen*.
- Calhoun, C. (1994). Social theory and the politics of identity. In C. Calhoun (Ed.), *Social theory and the politics of identity* (pp. 9-36). Oxford: Blackwell.
- Calhoun, C. (1997). *Nationalism*. Buckingham: Open University Press.

- Calhoun, C. (2007). *Nations matter: culture, history and the cosmopolitan dream*. New York: Routledge.
- Calvert, B., Casey, N., Casey, B., French, L. & Lewis, J. (2007). *Television studies: the key concepts*. London: Routledge.
- Cambré, B. & Waeye, H. (2003). Kwalitatief onderzoek en dataverzameling door open interviews. In J. Billiet & H. Waeye (Eds.), *Een samenleving onderzocht. Methoden van sociaal-wetenschappelijk onderzoek* (pp. 315-342). Antwerpen: De Boeck.
- Carou, A. & de Pastre, B. (2008). Special Issue: le film d'art & les films d'art en Europe, 1908 -1911. *1895: Mille huit cent quatre-vingt-quinze*(56).
- Carreño Ramón, S. (2011). *Joz Van Liempt, een biografie aan de hand van zijn archief*. Niet-gepubliceerde paper i.h.k.v. het seminarie filmhistoriografie, Universiteit Antwerpen, Antwerpen.
- Carroll, N. & Banes, S. (2000). Cinematic nation-building: Eisenstein's The old and the new. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), *Cinema & Nation* (pp. 121-138). London: Routledge.
- Carter, B., Green, M. & Halpern, R. (1996). Immigration policy and the racialization of migrant labour: the construction of national identities in the USA and Britain. *Ethnic and Racial Studies*, 19(1), 135-157.
- Casagrande, L. (1993, 23 augustus). 'In het boek niet verder geraakt dan bladzijde 2', *Het Belang van Limburg*, p. 7.
- Castells, M. (2010). *The power of identity. The information age: economy, society, and culture* (2nd ed. Vol. II). Malden: Blackwell.
- Caterer, J. (2011). *The People's Pictures: National Lottery Funding and British cinema*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Ceulemans, A. (2010). *Verklankt verleden. Vlaamse muziektheaterwerken uit de negentiende eeuw (1830-1914): tekst en representatie*. Antwerpen: Artesis.
- Ceuterick, A. (1984, 2 février). Festival de Bruxelles: trois chefs-d'oeuvre pour l'apothéose, *Le Peuple*.
- Chabert, J. (1974). Algemene beleidsnota inzake Nederlandse Cultuur. *Open Deur*, VI(2), 38.
- Chapman, J. (1998). *The British at war: cinema, state, and propaganda, 1939-1945*. London: IB Tauris.
- Chapman, J. (2005). *Past and present: national identity and the British historical film*. London: IB Tauris.
- Chapman, J. (2013). *Film and history: theory and history*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Chapman, J., Glancy, M. & Harper, S. (2007). Introduction. In J. Chapman, M. Glancy & S. Harper (Eds.), *The new film history: Sources, methods, approaches* (pp. 1-10). New York: Palgrave Macmillan.
- Chatterjee, P. (1993). *The nation and its fragments: colonial and postcolonial histories* (Vol. 11). Princeton: Princeton University Press.
- Cheung, R. & Fleming, D. H. (2009). Introduction: cinemas and identities. In R. Cheung & D. H. Fleming (Eds.), *Cinemas, identities and beyond* (pp. 1-14). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Chibnall, S. (2007). 'Quota quickies': the birth of the British 'B' film. London: British Film Institute.
- Choi, J. (2011). National cinema: an anachronistic delirium? *Journal of Korean Studies*, 16(2), 173-191.
- Christie, I. (2013). Where is national cinema today (and do we still need it)? *Film History: An International Journal*, 25(1), 19-30.
- Cinémathèque. (2014). Historique. Retrieved 6 January, 2014, from <http://www.cinematheque.cfwb.be/index.php?id=9109>
- Claes, E. (1940). *Jeugd*. Antwerpen: Standaard Boekhandel.
- Claus, H. (1966). *De dans van de reiger: een filmverhaal met illustraties uit de film*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Colville, G. M. M. (2006). Between surrealism and magic realism: the early feature films of André Delvaux. *Yale French Studies*(109), 115-128.
- Combs, J. & Combs, S. T. (2013). *Film propaganda and American politics: an analysis and filmography*. London: Routledge.
- Connor, W. (1994). *Ethnonationalism. The quest for understanding*. Princeton: Princeton University Press.

- Conscience, H. (1838). *De leeuw van Vlaenderen of de slag der gulden sporen* (Vol. 1-3). Antwerpen: De Cort.
- Convents, G. (1998). Film. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (pp. 1141-1152). Tielt Lannoo.
- Convents, G. (2000). *Van kinetoscoop tot café-ciné: de eerste jaren van de film in België 1894-1908*. Leuven: Universitaire Pers Leuven.
- Conversi, D. (2006). Mapping the field: Theories of nationalism and the ethnosymbolic approach. In A. S. Leoussi & S. Grosby (Eds.), *Nationalism and ethnosymbolism. History, culture and ethnicity in the formation of nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cook, P. (1996). *Fashioning the nation: Costume and identity in British cinema*. London: British Film Institute.
- Coolsaet, R. (2006). *Anarchie, orde, dominantie*. Gent: Academia Press.
- Couttenier, P. (1999). Nationale beelden in de Vlaamse literatuur van de negentiende eeuw. In K. Deprez & L. Vos (Eds.), *Nationalisme in België: identiteiten in beweging 1780-2000* (pp. 60-69). Antwerpen: Houtekiet.
- Couttenier, P., Willekens, E. & Durnez, G. (1998). Literatuur en V.B. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (pp. 1939-1957). Tielt: Lannoo.
- Couvreur, W. & Willemyns, R. (1998). Spellingoorlog. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (pp. 2802-2805). Tielt: Lannoo.
- Craps, C. (1999, 17 maart). Wat u niet te zien krijgt in 'Damiaan', *Het Belang van Limburg*.
- CRISP. (1977). Le secteur cinématographique en Belgique (I). *Courrier Hebdomadaire*(768-769).
- Crofts, S. (1993). Reconceptualizing national cinema/s. *Quarterly Review of Film & Video*, 14(3), 49-67.
- Crofts, S. (1998). Concepts of national cinema. In J. Hill & P. C. Gibson (Eds.), *The Oxford guide to film studies* (pp. 385-394). Oxford: Oxford University Press.
- Crofts, S. (2002). Reconceptualizing national cinema/s. In A. Williams (Ed.), *Film and nationalism* (pp. 25-51). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Crols, F. (1998, 30 juli). Filmminister. *Trends Magazine*, 32-33.
- Cubitt, G. (1998). Introduction. In G. Cubitt (Ed.), *Imagining nations* (pp. 1-21). Manchester: Manchester University Press.
- d'Haese, J. (1984, 23 februari). De leeuw van Claus, 't Pallieterke.
- D'Haese, J. (1985, 12 december). De geeuw van Vlaenderen, 't Pallieterke.
- D'Lugo, M. (1991). Catalan cinema: Historical experience and cinematic practice. *Quarterly Review of Film & Video*, 13(1-3), 131-146.
- Dale, M. (1997). *The movie game: the film industry in Britain, Europe and America*. London: Cassell.
- Danan, M. (2006). National and postnational French cinema. In V. Vitali & P. Willemen (Eds.), *Theorising national cinema* (pp. 172-185). London: British Film Institute.
- Danckaert, F. (1972). Een mens genaamd... Frans Buyens. *Open Deur*(10 september), 38-43.
- Danckaert, F. (1986). Speelfilmproductie in Vlaenderen, een blijvend dilemma. In P. Geens (Ed.), *Naslagwerk van de Vlaamse film* (pp. 27-30). Brussel: CIAM.
- Davies, A. (2009). Woman and home: gender and the theorisation of Basque (national cinema). *Journal of Spanish Cultural Studies*, 10(3), 359-372.
- Davies, R. (2004). Nations and national identities in the Medieval world: an apologia. *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*, 34(4), 567-579.
- Day, G. & Thompson, A. (2004). *Theorizing nationalism*. New York: Palgrave Macmillan.
- De Coninck, R. (1998, 29 juli). Vlaamse film krijgt meer geld en manager, *Gazet van Antwerpen*.
- De Coninck, R. (1999, 2 juni). Waalse film schiet raak, *Gazet van Antwerpen*, p. 7.
- De Hert, R. (1983a). De TV is de grootste dief. *De Vlaamse Gids*, 67(6), 21-28.

- De Hert, R. (1983b). *Het drinkend hert bij zonsondergang: Het jungle boek van de Vlaamse film*. Leuven: Kritak.
- De Hert, R. (2003). *Het drinkend hert in het nauw*. Leuven: Van Halewyck.
- De Kuyper, E. (1995). *Alfred Machin, cinéaste / film-maker*. Bruxelles: Cinémathèque royale de Belgique.
- 'De Leeuw van Vlaanderen': te mijden? (1984, 3 februari). *Gazet van Antwerpen*.
- De Meester, T. (1997). De exclusieve natiestaat. Pleidooi voor een constructivistische benadering van nationalisme en nationale identiteit. *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*, XXVII(3-4), 473-547.
- De Meyer, G. (2004). *Cultuur met een kleine c*. Leuven: Acco.
- De Pauw, W. (2005). *Minister dixit: een geschiedenis van het Vlaamse cultuurbeleid*. Leuven: Garant.
- De Pauw, W. (2007). *Absoluut modern: Cultuur en beleid in Vlaanderen*. Brussel: VUBPress.
- De Poorter, W. (1975). De dood van een non. *Ons Erfdeel*, 18(5), 778-780.
- De Poorter, W. (1976). 5 jaar Vlaamse filmproductie (1970-1975). *Ons Erfdeel*, 19(1), 61-80.
- De Poorter, W. (1977). Kümel verfilmt Lampo. *Ons Erfdeel*, 20, 159-161.
- De Poorter, W. (1978). Vlaamse speelfilmproductie weer op gang? *Ons Erfdeel*, 21, 133-134.
- De Poorter, W. (1986a). 10 jaar Vlaamse filmproductie (1976-1985). *Ons Erfdeel*, 29(4), 535-540.
- De Poorter, W. (1986b). Scenarioschrijven in Vlaanderen. *Ons Erfdeel*, 29(5), 783-784.
- De Poorter, W. (1991). Vijfentwintig jaar Fugitive Cinema. *Ons Erfdeel*, 34, 778-779.
- De Poorter, W. (1997). From *Y Mañana?* to *Manneken Pis*: thirty years of Flemish filmmaking *The Low Countries: arts and society in Flanders and the Netherlands: a yearbook 1997-1998* (pp. 130-141). Rekkem: Stichting Ons Erfdeel.
- De Preter, J. (2001, 20 februari). Onafhankelijke filmmakers voeren opmerkelijke actie, *De Morgen*, p. 25.
- De Ryck, L. (1996). *Terug naar niemandsland: de geschiedenis van de gebroeders Van Raemdonck: mythe en werkelijkheid*. Koksijde: De Klaproos.
- de Saussure, F. (1964). *Course in general linguistics* (W. Baskin, Trans. 2nd ed.). London: Owen.
- de Schaepdrijver, S. (1995). Van nationalisme naar nationalismen. *Vlaams Marxistisch Tijdschrift*, 29(2), 41-52.
- De Schryver, R. (1998). Geschiedenis van Vlaanderen. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (pp. 19-34). Tielt: Lannoo.
- De Schutter, H. (2007). Language policy and political philosophy: on the emerging linguistic justice debate. *Language Problems & Language Planning*, 31(1), 1-23.
- de Tollenaere, F. & de Tollenaere, H. A. O. (2005). Etymologica: Clauwaert, Liebaert, Leliaert. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 121(1), 74-82.
- De Troyer, E. (2010, 9 november). Jan veranderde Vlaamse filmwereld, *Het Laatste Nieuws*, p. 19.
- De Vinck, S. (2009). Europudding or Europaradise? A performance evaluation of the Eurimages co-production film fund, twenty years after its inception. *Communications*, 34(3), 257-285.
- De Vinck, S., Hölk, K., Pauwels, C., Meers, P. & Biltreyest, D. (2013). Vooronderzoek verzameling audiovisuele data. Brussel: iMinds-SMIT.
- De Vlaamse auteurs. (2001, 10 januari). Platformtekst van de Vlaamse audiovisuele auteurs, *De Morgen*.
- De Wever, Ba. (1997). Het Vlaams-nationalisme na de Tweede Wereldoorlog. Verrijzenis of herrijzenis? *Bijdragen tot de Eigentijdse Geschiedenis*(3), 277-290.
- De Wever, Br. (1994). *Greep naar de macht: Vlaams-nationalisme en nieuwe orde: het VNV 1933-1945*. Tielt: Lannoo.
- De Wever, Br. (1997). Groot-Nederland als utopie en mythe. *Bijdragen tot de Eigentijdse Geschiedenis*, 3, 163-180.
- De Wever, Br. (2003). De geschiedschrijving over de Vlaamse beweging. In G. Deneckere & B. De Wever (Eds.), *Geschiedenis maken: Liber Amicorum Herman Balthazar* (pp. 129-145). Gent: Tijdsbeeld.

- De Wever, Br. (2008). From language to nationality. The case of the Dutch-speaking Belgians in the nineteenth century. In P. Broomans, G. Jensma, H. Vandevoorde & M. Van Ginderachter (Eds.), *The beloved mothertongue. Ethnolinguistic nationalism in small nations. Inventories and reflections* (pp. 49-61). Leuven: Peeters.
- De Wever, Br. (2011). Links en het Vlaams-nationalisme: living apart together in Belgium. *Samenleving en Politiek*, 18(8), 4-12.
- De Wever, Br. (2013). The Flemish movement and Flemish nationalism: instruments, historiography and debates. *Studies on National Movements*, 1(1), 50-80.
- De Wever, Br. & François, P. (2003). *Gestemd verleden. Mondelinge geschiedenis als praktijk*. Brussel: Vlaams Centrum voor Volkscultuur.
- De Wever, Br. & Kesteloot, C. (2012). When was the end of Belgium: explanations of the past. *Journal of Belgian History* 42(4), 218-234.
- De Wever, Br. & Vande Winkel, R. (2007). Sterke verhalen en foute uitvindingen. De historische speelfilm als geschiedenisfabriek. In D. Biltereyst & C. Stalpaert (Eds.), *Filmsporen. Opstellen over film, verleden en geheugen* (pp. 199-212). Gent: Academia Press.
- De Zutter, S. (1999). *Een Vlaamse, culturele televisieomroep*. Licentiaat Licentiaatsverhandeling, KUL, Leuven.
- Debeuckelaere, B. (2001). 'De Vlaamse Film', *Vacature*.
- DeBona, G. (2000). Dickens, the depression, and MGM's *David Copperfield*. In J. Naremore (Ed.), *Film adaptation* (pp. 106-128). London: Athlone Press.
- Dejonghe, H. (1982, 4 juni). 'Leeuw' dan toch door Vlaams-Nederlandse ploeg verfilmd, *De Standaard*.
- Dejonghe, H. (1983, 4 juni). 'De Leeuw van Vlaanderen' voor Nederlands publiek, *De Standaard*.
- Dejonghe, H. (1985, 7 december). Conscience in tweemaal honderd minuten op televisie, *De Standaard*.
- Dejonghe, H. (1993, 27 oktober). Cultuur en Economie bepalen en betalen samen audiovisueel beleid, *De Standaard*.
- Dekeyser, L. & Dhont, F. (1996). *Sociaal-cultureel werk in Vlaanderen*. Leuven: Garant.
- Demasure, K. (2000, 22 november). Vlaamse filmmanager moet nog voor Pasen aan de slag gaan, *De Morgen*.
- Demasure, R. (2010). Hét filmdocument over de staking van de eeuw herbekeken. De productie, vertoning en ontvangst van Frans Buyens' 'vechten voor onze rechten'. *Brood en Rozen: Tijdschrift voor de Geschiedenis van Sociale Bewegingen*(4), 28-59.
- Deneckere, G. (2005). Nieuwe geschiedenis van België: 1878-1905. In J. Abbeel, E. Witte, E. Gubin & G. Deneckere (Eds.), *Nieuwe geschiedenis van België: 1830-1905* (pp. 447-650). Tielt: Lannoo.
- Deneckere, G., De Paep, T. & De Wever, Br. (2012). *Een geschiedenis van België*. Gent: Academia Press.
- Depauw, L. & Biltereyst, D. (2005). De kruistocht tegen de slechte cinema. Over de aanloop en de start van de Belgische filmkeuring (1911-1929). *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 8(1), 4-26.
- Deprez, A., Gobbers, W. & Wauters, K. (1999-2003). *Hoofdstukken uit de geschiedenis van de Vlaamse letterkunde in de negentiende eeuw*. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde.
- Dermody, S. & Jacka, E. (1988). *The screening of Australia: anatomy of a national cinema*. Sydney: Currency Press.
- Desmet, L. & Vande Winkel, R. (2009). Historisch onderzoek naar de nieuwsproductie van de Vlaamse televisieomroep (NIR-BRT-BRTN-VRT): een praktijkgebaseerde bronnenanalyse. *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis* 39(1-2), 93-122.
- Detant, A. (1998). Op zoek naar een Vlaamse natie. Bedenking over de rol van de media in het proces van natievorming in Vlaanderen. In E. Schelfhout & H. Verstraeten (Eds.), *De rol van de media in de multiculturele samenleving* (pp. 85-118). Brussel: VUBPress.
- Detrez, R. & Blommaert, J. (Eds.). (1994). *Nationalisme. Kritische opstellen*. Antwerpen: EPO.
- Deutsch, K. W. (1966). *Nationalism and social communication: an inquiry into the foundations of nationality* (2nd ed.). Cambridge: MIT press.

- Devos, W. (1984). Lettre Flamande. *Septentrion*(2), 84-88.
- Dewael, J. P. (1991). Voorwoord. *Liberaal Reflex*, 12(4), 3-4.
- Dewael, P. (1986). Beleidsperspektieven voor de Vlaamse film. *Andere Sinema*(73), 4-5.
- Dewael, P. (1991). *De warme hand: cultuur maakt het verschil*. Leuven: Kritak.
- Deweerd, M. (1998). Federalisme. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (pp. 1115-1130). Tielt: Lannoo.
- Dewilde, J. (1998). Muziek. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (pp. 2114-2134). Tielt: Lannoo.
- Dhoest, A. (2002). *De verbeelde gemeenschap. Vlaamse tv-fictie en de constructie van een nationale identiteit*. Ongepubliceerd doctoraal proefschrift, Katholieke Universiteit Leuven, Leuven.
- Dhoest, A. (2003). Reconstructing Flanders. The representation of the nation in Flemish period drama. *Communications*, 28(3), 253-274.
- Dhoest, A. (2004a). *De verbeelde gemeenschap: 50 jaar Vlaamse tv-fictie en de constructie van een nationale identiteit*. Leuven: Universitaire Pers Leuven.
- Dhoest, A. (2004b). Negotiating images of the nation: the production of Flemish TV drama, 1953-89. *Media, Culture & Society*, 26(3), 393-408.
- Diana. (1972, 29 juli). Eva Kant in 'Het Dwaallicht' naar Elsschot, *Gazet van Antwerpen*, p. 3.
- Dicken, P. (1998). *Global shift: transforming the world economy*. New York: Guilford.
- Dickinson, M. & Harvey, S. (2005a). Film policy in the United Kingdom: New Labour at the movies. *The Political Quarterly*, 76(3), 420-429.
- Dickinson, M. & Harvey, S. (2005b). Public policy and public funding for film: some recent developments in the UK. *Screen*, 46(1), 87-96.
- Dickinson, M. & Street, S. (1985). *Cinema and state: the film industry and the government 1927-84*. London: British Film Institute.
- Didden, M. (1991). Hoe 'film' is de Vlaamse film? *Liberaal Reflex*, 12(4), 9-13.
- Dieckhoff, A. (1996). La déconstruction d'une illusion. L'introuvable opposition entre nationalisme politique et nationalisme culturel: nation, nationalisme, citoyenenneté. *L'Année sociologique*, 46(1), 43-55.
- Dorland, M. (1998). *So close to the State/s: The emergence of Canadian feature film policy*. Toronto: Univ of Toronto Press.
- Druick, Z. (2007). *Projecting Canada: government policy and documentary film at the National Film Board*. Montreal: McGill-Queen's Press.
- Dupin, C. & Nowell-Smith, G. (2012). Introduction. In G. Nowell-Smith & C. Dupin (Eds.), *The British Film Institute, the government and film culture, 1933-2000* (pp. 1-13). Manchester and New York (NY): Manchester University Press.
- Durnez, G. (1998a). Activisme. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (pp. 205-226). Tielt: Lannoo.
- Durnez, G. (1998b). Humor. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (pp. 1482-1495). Tielt: Lannoo.
- Durovicová, N. & Newman, K. E. (Eds.). (2010). *World cinemas, transnational perspectives*. London: Routledge.
- Duynslaegher, P. (1983, 29 juni). Een opera voor Vlaanderen. *Knack*, 58-62.
- Duynslaegher, P. (1984, 8 februari). De paarden deden hun best, *Knack*.
- Duynslaegher, P. (2003, 11 juni). De aftiteling. *Focus Knack*, 18.
- Duynslaegher, P. & Ruyters, M. (1993, 22 december). Allemaal cinema, het debat: film in België. *Knack cahier: Stilte! Wij draaien*, 14.
- Dyer, R. (2013). *The matter of images: essays on representations* (2nd ed.). London: Routledge.

- Dyer, R. & Vincendeau, G. (1992). Introduction. In R. Dyer & G. Vincendeau (Eds.), *Popular European cinema* (pp. 1-14). London: Routledge.
- Econopolis. (2010). De Vlaamse audiovisuele sector. Speerpunt van innovatie, talentmagneet en jobcreator. Oproep tot intelligente clustering en aanzet van creatieve financieringsformules. Antwerpen: Econopolis.
- Econopolis. (2012). 'Made in Flanders': het exportpotentieel van de Vlaamse audiovisuele sector. Antwerpen: Econopolis.
- Edensor, T. (2002). *National identity, popular culture and everyday life*. Oxford: Berg.
- Edwards, J. (1985). *Language, society and identity*. Oxford: Blackwell
- Eetezonne, W. (2000, 27 november). Gesubsidieerde Plop-film in première, *De Morgen*, p. 23.
- EG. (1991, 24 oktober). Filmwereld kijkt met spanning uit naar dekreet, *De Standaard*.
- EH. (1998, 20 oktober). Vlaamse filmopleidingen voelen zich bedreigd, *De Morgen*.
- Elsaesser, T. (1984). Film history and visual pleasure: Weimar cinema. In P. Mellencamp & P. Rosen (Eds.), *Cinema histories, cinema practices* (pp. 47-85). Frederick: University Publications of America.
- Elsaesser, T. (1987). Chronicle of a death retold: hyper, retro or counter-cinema. *Monthly film bulletin*, 54(641), 164-167.
- Elsaesser, T. (1989). *New German cinema: a history*. Basingstoke: Rutgers University Press.
- Elsaesser, T. (2005). *European cinema: face to face with Hollywood*. Amsterdam University Press.
- Elst, M. (2011). Een schets van veertig jaar Vlaamse cultuurwetgeving. In M. Van den Wijngaert (Ed.), *Van een unitair naar een federaal België. 40 jaar beleidsvorming in gemeenschappen en gewesten (1971-2011)* (pp. 43-58). Brussel: ASP.
- Emerson, R. (1960). *From empire to nation: the rise to self-assertion of Asian and African peoples*. Cambridge: Harvard University Press.
- Engberg, M. (1990). *Danish films: Through the years*. Copenhagen: Danish Film Institute.
- Engelen, L. (2011). Schoukens, Gaston *Nationaal Biografisch Woordenboek* (pp. 874-878). Brussel: Vigés.
- Engelen, L. & Vande Winkel, R. (2010). Made in Flanders (redux): Film production, government funding and television participation in Flanders, Belgium. *Film International*, 8(6), 50-59.
- Epstein, W. H. (2011). Introduction: biopics and American national identity-invented lives, imagined communities. *Auto/Biography Studies*, 26(1), 1-33.
- ER. (1991, 25 juli). Podium- en filmdekreet goedgekeurd, *De Morgen*.
- Erk, J. (2003). 'Wat we zelf doen, doen we beter'; Belgian substate nationalisms, congruence and public policy. *Journal of Public Policy*, 23(2), 201-224.
- Eurostat. (2001). Statistics on audiovisual services: Data 1980-1999. Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities.
- Evans, G. (1991). *In the national interest: a chronicle of the National Film Board of Canada from 1949 to 1989*. Toronto: University of Toronto Press.
- Everaerts, J.-P. (2000). *Film in België: Een permanente revolutie*. Brussel: Mediadoc.
- Ezra, E. & Rowden, T. (2006a). General introduction: what is transnational cinema? In E. Ezra & T. Rowden (Eds.), *Transnational cinema: the film reader* (pp. 1-12). New York: Routledge.
- Ezra, E. & Rowden, T. (Eds.). (2006b). *Transnational cinema: the film reader*. New York: Routledge.
- Fan, Y. (2006). Branding the nation: what is being branded? *Journal of Vacation Marketing*, 12(1), 5-14.
- Faulkner, C. (1994). Affective identities: French national cinema and the 1930s. *Canadian Journal of Film Studies*, 3(2), 3-24.
- fd. (1970, Januari). Palaver. *Film*.
- Featherstone, M. (2007). *Consumer culture and postmodernism* (2nd ed.). Los Angeles: Sage.
- Filmsteun niet meer in functie van financiële opbrengsten. (1990, 21 november). *De Tijd*, p. 3.
- Finney, A. (1996). *Developing feature films in Europe: a practical guide*. London / New York (NY): Routledge.

- Finney, A. (2002). Support mechanisms across Europe. In C. Fowler (Ed.), *The European cinema reader* (pp. 212-222). London / New York (NY): Routledge.
- Fishman, J. A. (1973). *Language and nationalism: two integrative essays*. Rowley (MA): Newbury House Publishers.
- Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge*. New York: Pantheon.
- Foucault, M. (1990). *The history of sexuality: an introduction* (Random House, Trans.). New York: Vintage Books.
- Fowler, C. (2010). Cinema that stays at home: the inexportable films of Belgium's Gaston Schoukens, Edith Kiel and Jan Vanderheyden. *Screen*, 51(3), 256-271.
- Fowler, C. & Helfield, G. (2006a). Introduction. In C. Fowler & G. Helfield (Eds.), *Representing the rural: space, place, and identity in films about the land* (pp. 1-14). Detroit: Wayne State University Press.
- Fowler, C. & Helfield, G. (2006b). *Representing the rural: space, place, and identity in films about the land*. Detroit: Wayne State University Press.
- François, L. (1998). *De Boerenkrijg. Twee eeuwen feiten en fictie*. Leuven: Davidsfonds.
- Fraser, M. (2012). Facts, ethics and event. In C. B. Jensen & K. Rodje (Eds.), *Deleuzian intersections: science, technology, anthropology* (pp. 57-82). Oxford: Berghahn Books.
- Frodon, J.-M. (1998). *La projection nationale: Cinéma et nation*. Paris: Éditions Odile Jacob.
- Gandy, O. H. (1998). *Communication and race: a structural perspective*. London: Arnold.
- GDM. (1991, 25 oktober). Filmdekreet op de helling door regeringskrisis, *De Tijd*, p. 5.
- Geens, P. (1981). *Vergelijkende studie van twee 'fragmentarische' films: één Belgische - Jonny & Jessy - Wies Andersen; één Nederlandse - Turks Fruit - Paul Verhoeven*. RITCS, Brussel.
- Geens, P. (1986). *Naslagwerk over de Vlaamse film*. Brussel: CIAM.
- Geens, V. (1994). *Jacques Ledoux: biografie van een instelling, het Koninklijk Belgisch Filmarchief*. Leuven: KUL.
- Gellner, E. (1983). *Nations and nationalism*. Oxford: Blackwell.
- Gellner, E. (1994). *Naties en nationalisme* (M. van Soest, Trans.). Amsterdam: Wereldbibliotheek.
- Gellner, E. (2006). *Nations and nationalism* (2nd ed.). Malden (MA): Blackwell.
- Gevers, L. (1998). Geschiedenis van de Vlaamse beweging: periode tot 1914. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (pp. 35-55). Tiel: Lannoo.
- Gevers, L. (2000). De heilige Lutgart als 'patrones van Vlaanderen': evolutie van een religieus symbool van de Vlaamse identiteit in de 19de en 20ste eeuw. *Wetenschappelijke tijdingen*, 59(1), 35-44.
- Gevers, L., Willemsen, A. W. & Witte, E. (1998). Geschiedenis van de Vlaamse beweging. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (pp. 35-86). Tiel: Lannoo.
- Gibbons, J. & Reimer, B. (1999). *The politics of postmodernity*. London: Sage.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity: self and society in the late modern age*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, A. (2002). *Runaway world: how globalisation is reshaping our lives*. London: Profile Books.
- Gillian, D. (2014). Film support and the challenge of 'sustainability': on wing design, wax and feathers, and bolts from the blue. *Journal of British Cinema and Television*, 11(2-3), 129-151.
- Glancy, M. (2006). Temporary American citizens? British audiences, hollywood films and the threat of Americanization in the 1920s. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 26(4), 461-484.
- Gobbers, W. (1990). Consciéncies *Leeuw van Vlaenderen* als historische roman en nationaal epos: een genrestudie in Europees perspectief. In A. Deprez & W. Gobbers (Eds.), *Vlaamse literatuur van de negentiende eeuw. Dertien verkenningen* (pp. 45-69). Utrecht: H&S.
- Goessens, L., Segers, K. & Van den Buys, K. (2013). Muziek onder druk: Vlaamse eisen in het programmabeleid van de radio in het interbellum. In K. Van den Buys & K. Segers (Eds.), *Het orkest. Van het radio orkest tot Brussels Philharmonic in Flagey* (pp. 143-162). Tiel: Lannoo Campus.

- Goossens, M. (1995). *Ontstaan en groei van het Vlaams parlement: 1970-1995*. Kapellen: Pelckmans.
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci* (Q. Hoare & G. Nowell-Smith, Trans.). London: Lawrence & Wishart.
- Grant, P. S. & Wood, C. (2004). *Blockbusters and trade wars: popular culture in a globalized world*. Vancouver: Douglas & McIntyre.
- Gray, C. (2005). *Film en Vlaamse beweging: de cineast Hein Beniest en de ABN-centrale*. Licentiaatsverhandeling, UGent, Gent.
- Greenfeld, L. (1992). *Five roads to modernity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Grégoire, J. (2006). *Etude de l'histoire à la télévision dans ses rapports avec l'historiographie, la pédagogie et la culture populaire, spécialement en Belgique (1953-1995). Complicité et dissension d'un couple à la culture disparate*. Liège: Université de Liège.
- Gripsrud, J. (1989). 'High culture' revisited. *Cultural Studies*, 3(2), 194-207.
- Guback, T. H. (1969). *The international film industry: Western Europe and America since 1945*. London: Indiana University Press.
- Guback, T. H. (1978). *Are we looking at the right things in film?* Paper presented at the Society for Cinema Studies Conference, Philadelphia.
- Gudjonsson, H. (2005). Nation branding. *Place Branding*, 1(3), 283-298.
- Guibernau, M. (2004a). *Catalan nationalism: Francoism, transition and democracy*. London: Routledge.
- Guibernau, M. (2004b). Nation formation and national identity. *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*, 34(4), 657-682.
- Guibernau, M. (2007). *Nationalisms: the nation-state and nationalism in the twentieth century* (3rd ed.). Cambridge: Polity Press.
- GVH. (1988, 10 juni). 'Raad voor de Kunst' lobby in kultuurbeleid, *De Standaard*.
- Gyory, M. (1999). *Making and distributing films in Europe: the problem of nationality*. Strasbourg: European Audiovisual Observatory.
- H.B. (1985, 15 maart). Een Vlaamse vergissing, *NRC Handelsblad*.
- Hacking, I. (1999). *The social construction of what?* : Harvard university press.
- Hake, S. (2002). *German national cinema*. London: Routledge.
- Halbwachs, M. (1952). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Alcan.
- Halikiopoulou, D. & Vasilopoulou, S. (2013). *Nationalism and globalisation: conflicting or complementary?* London: Routledge.
- Hall, S. (1980). Encoding/decoding. In S. Hall, D. Hobson, A. Love & P. Willis (Eds.), *Culture, media, language : working papers in cultural studies, 1972-79* (pp. 128-138). London: Hutchinson.
- Hall, S. (1991). Old and new identities, old and new ethnicities. In A. D. King (Ed.), *Culture, globalisation and the world-system: contemporary conditions for the representation of identity*. London: Macmillan.
- Hall, S. (1992a). The question of cultural identity. In S. Hall, D. Held & T. McGrew (Eds.), *Modernity and its futures* (pp. 273-325). Cambridge: Polity Press.
- Hall, S. (1992b). The West and the rest: discourse and power. In S. Hall & B. Gieben (Eds.), *Formations of modernity* (pp. 275-332). Cambridge: Polity Press.
- Hall, S. (1996a). Introduction: who needs 'identity'? In S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 1-17). London: Sage.
- Hall, S. (1996b). The question of cultural identity. In S. Hall, D. Held, D. Hubert & K. Thompson (Eds.), *Modernity: an introduction to modern societies* (pp. 596-632). Oxford: Blackwell.
- Hall, S. (1997a). Cultural identity and diaspora. In K. Woodward (Ed.), *Identity and difference* (Vol. 2, pp. 51-59). London: Sage.
- Hall, S. (2003a). The whites of their eyes: racist ideologies and the media. In G. Dines & J. M. Humez (Eds.), *Gender, race, and class in media: a text-reader* (pp. 81-84). Thousand Oaks: Sage.
- Hall, S. (2003b). The work of representation. In S. Hall (Ed.), *Representation: cultural representations and signifying practices* (pp. 13-74). London: Sage.
- Hall, S. (Ed.). (1997b). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage.

- Halle, R. (2006). German film, European film: transnational production, distribution and reception. *Screen*, 47(2), 251-259.
- Haltorf, M. (1996). The spirit of Australia in *Picnic at Hanging Rock*: a case study in film adaptation. *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 23(3), 809-822.
- Harper, S. (2000). *Women in British cinema: mad, bad and dangerous to know*. London: Continuum.
- Harris, S. & Ezra, E. (2000). Introduction: the French exception. In E. Ezra & S. Harris (Eds.), *France in focus: film and national identity* (pp. 1-9). Oxford: Berg.
- Harty, K. J. (1999). *The reel Middle Ages: American, Western and Eastern European, Middle Eastern, and Asian films about Medieval Europe*. Jefferson: McFarland.
- Hastings, A. (1997). *The construction of nationhood: Ethnicity, religion and nationalism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hayward, S. (1993). *French national cinema*. London: Routledge.
- Hayward, S. (2000a). Framing national cinemas. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), *Cinema & nation* (pp. 88-102). London: Routledge.
- Hayward, S. (2000b). National cinemas and the body politic. In E. Ezra & S. Harris (Eds.), *France in focus: film and national identity* (pp. 97-113). Oxford: Berg.
- Hayward, S. (2005). *French national cinema* (2nd ed.). London: Routledge.
- Hayward, S. (2010). *French costume drama of the 1950s: Fashioning politics in film*. Bristol: Intellect.
- Hayward, S. (2013). *Cinema studies: The key concepts* (4th ed.). London/New York: Routledge.
- Hedetoft, U. (2000). Contemporary cinema: between cultural globalisation and national interpretation. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), *Cinema & nation* (pp. 278-297). London: Routledge.
- Hediger, V. (2006). Double occupancy and karaoke Americanism: Thomas Elsaesser's European cinema: face to face with Hollywood. *New Review of Film and Television Studies*, 4(1), 37-52.
- Hedling, O. (2010). Murder, mystery and megabucks? Films and filmmaking as regional and local place promotion in Southern Sweden. In E. Hedling, O. Hedling & M. Jönsson (Eds.), *Regional aesthetics: Locating Swedish Media* (pp. 263-290). Stockholm: National Library of Sweden.
- Hedling, O. (2013). 'An unintended effect of the introduction of the public support systems': film policy, film support and the contemporary Scandinavian production landscape. *The Nordic Journal of Cultural Policy*, 16(1), 90-104.
- Hemels, S. (2010). Opkomst en ondergang van de belastingsubsidies voor de filmsector. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 13(2), 124-143.
- Henning, V. & Alpar, A. (2005). Public aid mechanisms in feature film production: the EU MEDIA Plus Programme. *Media, Culture & Society*, 27(2), 229-250.
- Hermans, T., Vos, L. & Wils, L. (Eds.). (1992). *The Flemish Movement: a documentary history, 1780-1990*. London: Athlone.
- Herold, A. (2004). EU film policy: between art and commerce. *European Diversity and Autonomy Papers-EDAP*.
- Herroelen, P. (1998). Omroep. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (pp. 2227-2238). Tiel: Lannoo.
- Hertoghs, J. B. (1984, 26 januari). Ik ben een Vlaamse film en daar ben ik fier op!, *De Zwijger*.
- Hewitt, L. D. (2008). *Remembering the occupation in French film: national identity in postwar Europe*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Higbee, W. (2012). De-westernizing national cinema. Reimagined communities in the films of Férid Boughedir. In S. M. Bâ & W. Higbee (Eds.), *De-westernizing film studies* (pp. 83-100). London: Routledge.
- Higbee, W. & Lim, S. H. (2010). Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas*, 1(1), 7-21.
- Higson, A. (1989). The concept of national cinema. *Screen*, 30(4), 36-46.
- Higson, A. (1995). *Waving the flag: constructing a national cinema in Britain*. Oxford: Clarendon Press.

- Higson, A. (2000a). The instability of the national. In J. Ashby & A. Higson (Eds.), *British cinema, past and present* (pp. 35-47). London: Routledge.
- Higson, A. (2000b). The limiting imagination of national cinema. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), *Cinema & nation* (pp. 63-74). London: Routledge.
- Higson, A. (2003). *English heritage, English cinema: costume drama since 1980*. Oxford: Oxford University Press.
- Higson, A. (2006). Re-presenting the national past: nostalgia and pastiche in the heritage film. In L. D. Friedman (Ed.), *Fires were started: British cinema and Thatcherism* (2 ed., pp. 91-109). London: Wallflower Press.
- Higson, A. (2010). Transnational developments in European cinema in the 1920s. *Transnational Cinemas*, 1(1), 69-82.
- Higson, A. (2011). *Film England: culturally English filmmaking since the 1990s*. London/New York: IB Tauris.
- Higson, A. & Maltby, R. (Eds.). (1999). *'Film Europe' and 'Film America': cinema, commerce and cultural exchange, 1920-1939*. Exeter: Univ of Exeter Press.
- Hill, J. (1992). The issue of national cinema and British film production. In D. Petrie (Ed.), *New questions of British cinema* (pp. 10-21). London: British Film Institute.
- Hill, J. (1993). Government policy and the British film industry 1979-90. *European Journal of Communication*, 8(2), 203.
- Hill, J. (1996). British film policy *Film policy: international, national and regional perspectives* (pp. 101-113).
- Hill, J. (1997). British cinema as national cinema: production, audience and representation. In R. Murphy (Ed.), *The British cinema book* (pp. 244-254). London: British Film Institute.
- Hill, J. (1999). *British cinema in the 1980s*. Oxford: Clarendon Press
- Hill, J. (2004). UK film policy, cultural capital and social exclusion. *Cultural Trends*, 13(2), 29-39.
- Hill, J. (2012). 'This is for the Batmans as well as the Vera Drakes': economics, culture and UK government film production policy in the 2000s. *Journal of British Cinema and Television*, 9(3), 333-356.
- Hipfl, B. & Hug, T. (2006). Introduction: media communities - current discourses and conceptional analyses. In B. Hipfl & T. Hug (Eds.), *Media communities*. Münster: Waxmann Verlag.
- Hirst, P. & Thompson, G. (1996). *Globalization in question*. Cambridge: Polity Press.
- Hjort, M. (2000). Themes of nation. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), *Cinema & nation* (pp. 103-117). London: Routledge.
- Hjort, M. (2013). *The education of the filmmaker in Europe, Australia, and Asia*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hjort, M. & MacKenzie, S. (2000a). Introduction. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), *Cinema & nation* (pp. 1-16). London: Routledge.
- Hjort, M. & MacKenzie, S. (Eds.). (2000b). *Cinema & nation*. London: Routledge.
- Hjort, M. & Petrie, D. (2007a). *The cinema of small nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hjort, M. & Petrie, D. (2007b). Introduction. In M. Hjort & D. Petrie (Eds.), *The cinema of small nations* (pp. 1-19). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hobsbawm, E. (1990). *Nations and nationalism since 1780. Programme, myth, reality* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hobsbawm, E. & Ranger, T. (Eds.). (1983). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holthof, M. (1990). De filmsituatie in Vlaanderen. *Gids Kunst in Vlaanderen*(5).
- Holthof, M. (1996, 22 juni). De dubieuze successen van de Belgische film, *De Tijd*.
- Holthof, M. & Ruyters, M. (1980). *Het wonderlijke jaar van de Vlaamse film*. Berchem: EPO.
- Holton, R. (1998). *Globalization and the nation-state*. Basingstoke: Palgrave.

- Hooghe, M. (2011). Value patterns and local identity in Flanders: in search of a regional identity. In M. Huyseune (Ed.), *Contemporary centrifugal regionalism: comparing Flanders and Northern Italy* (pp. 157-169). Brussel: KVAB.
- Hroch, M. (1985). *Social preconditions of national revival in Europe :a comparative analysis of the social composition of patriotic groups among the smaller European nations* (B. Fowkes, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hroch, M. (1993). From national movement to the fully-formed nation. The nation-building process in Europe. *New Left Review*(198), 3-20.
- Hroch, M. (1996). From national movement to the fully-formed nation: the nation-building process in Europe. In G. Balakrishnan (Ed.), *Mapping the nation* (pp. 78-97). London: Verso.
- Hroch, M. (2004). Why did they win? Preconditions for successful national agitation. *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*, 34(4), 645-655.
- Hutchinson, J. (1987). *Dynamics of cultural nationalism: the Gaelic revival and the creation of the Irish nation state*. London: Allen and Unwin.
- Huyse, L. (2003). *Over politiek*. Leuven: Van Halewyck.
- Huyse, L. (2013). De ontzuiling is nog niet verteerd. *Samenleving en Politiek*(2), 30-39.
- IDEA Consult. (2010). De Vlaamse audiovisuele sector in beeld: een socio-economische profilering. Brussel: IDEA Consult.
- Iggers, G. G. (2005). *Historiography in the twentieth century: from scientific objectivity to the postmodern challenge*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Iggers, G. G. & Wang, Q. E. (2008). *A global history of modern historiography*. Harlow: Pearson Education Limited.
- Iordanova, D. (2003). *Cinema of the other Europe: the industry and artistry of East Central European film*. London: Wallflower Press.
- Jäckel, A. (1996). European co-production strategies: the case of France and Britain. In A. Moran (Ed.), *Film policy: International, national and regional perspectives* (pp. 85-96). London: Routledge.
- Jäckel, A. (2003). *European film industries*. London: British Film Institute.
- Jackson, P. & Penrose, J. (Eds.). (1993). *Constructions of race, place and nation*. London: UCL Press.
- Jacobs, K., Landuyt, K., Lembrechts, K. & Wildemeersch, G. (2004). *Hugo Claus: voor twaalf lezers en een snurkende recensent*. Rijswijk: Elmar.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. London: Verso.
- Jamin, J. (2012). Extreme-right discourse in Belgium. A comparative regional approach. In A. Mammone, E. Godin & B. Jenkins (Eds.), *Mapping the extreme right in contemporary Europe. From local to transnational* (pp. 62-77). New York: Routledge.
- Janssens, J. (2001). *De Belgische natie viert: de Belgische nationale feesten, 1830-1914* (Vol. 26). Leuven: Leuven University Press.
- Janssens, M. (1988). Van leeuw tot verdriet. Vlaams bewustzijn in de literatuur. *Dietsche Warande en Belfort*, 133(10).
- Janssens, M. (1998). De verfilming van De teleurgang van de Waterhoek. In P. Thomas (Ed.), *De huid van Mira* (pp. 71-82). Tiel: Lannoo.
- Jarvie, I. (2000). National cinema: a theoretical assessment. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), *Cinema & nation* (pp. 75-87). London: Routledge.
- JDZ. (1986, 17 juli). 'Besparingen dreigen Belgische film te nekken', *De Morgen*.
- Jensen, K. B. (2012). The complementarity of qualitative and quantitative methodologies in media and communication research. In K. B. Jensen (Ed.), *A handbook of media and communication research. Qualitative and quantitative methodologies* (2nd ed., pp. 283-301). London: Routledge.
- Jones, P. & Holmes, D. (2011). *Key concepts in media and communications*. London: Sage.
- Joris, D. (1936, 20 maart). Verklaringen van minister Van Isacker, *Het Laatste Nieuws*.
- Jusdanis, G. (1995). Beyond national culture? *Boundary*, 22(2), 23-60.
- Kaes, A. (1989). *From Hitler to Heimat: the return of history as film*. Cambridge: Harvard University Press.

- Kaplan, D. (2009). The songs of the siren: Engineering national time on Israeli radio. *Cultural Anthropology*, 24(2), 313-345.
- Kim, J. (2003). The funding and distribution structure of the British film industry in the 1990s: localization and commercialization of British cinema towards a global audience. *Media, Culture & Society*, 25(3), 405-413.
- King, B. (2010). The New Zealand Film Commission as a government-sponsored film producer. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 40(2), 157-163.
- Kinnvall, C. (2004). Globalization and religious nationalism: self, identity, and the search for ontological security. *Political Psychology*, 25(5), 741-767.
- Kleijer. (2000). Pater tussen open wonden en voorgebakken emoties, *De Volkskrant*.
- Kloock, E. (1984). Daar is maar een land dat het mijne kan zijn. *Andere Sinema*(57).
- Kloos, P. (2002). *Culturele antropologie*. Assen: Van Gorcum.
- Knuts, S. & Delheye, P. (2011). Identiteiten in koers. Roeselaarse wielrenners als kopmannen van lokale, regionale en (sub)nationale identiteiten, 1900-1960. *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*, 41(1-2), 167-214.
- Kohn, H. (1948). *The idea of nationalism :a study in its origins and background*. New York: Macmillan.
- Koopmans, J. W. (2010). Een strijd op papier. Patriotten en prinsgezinden over het vaderland. In M. Broersma & J. W. Koopmans (Eds.), *Identiteitspolitiek. Media en de constructie van gemeenschapsgevoel* (pp. 19-29). Hilversum: Verloren.
- KORT! (1998, 15 juli). België-Nederland 0-4, *De Morgen*.
- Kracauer, S. (1947). *From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film*. Princeton: Princeton University Press.
- Lacey, N. (2002). *Media institutions and audiences: key concepts in media studies*. Houndmills: Palgrave.
- Laclau, E. (1990). *New reflections on the revolution of our time*. London: Verso.
- Lagny, M. (1992). *De l'histoire du cinéma: méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Lambert, V. (2000). De Guldensporenslag van fait-divers tot ankerpunt van de Vlaamse identiteit (1302-1838): de natievormende functionaliteit van historio-grafische mythen. *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, 115(3), 365-391.
- Lambert, V. (2002). Over carrière, promotie, degradatie en rehabilitatie. 700 jaar Jan Breydel en Pieter de Coninck. In P. Trio, D. Heirbaut & D. van den Auweele (Eds.), *Omtrent 1302* (pp. 207-228). Leuven: Universitaire Pers.
- Langer, M. (1996). Cinema and nation. *Film History*, 8(1), 3-4.
- Lardenoit, A. (1975). *De filmindustrie in België*. Licentiaatsverhandeling, Rijksuniversitair Centrum Antwerpen, Antwerpen.
- Latour, B. (2004). Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern. *Critical inquiry*, 30(2), 225-248.
- Le Bon, P. (1983). De Vlaamse film is jong en heeft daarom ruimte en zuurstof nodig. *De Vlaamse Gids*, 67(6), 31-34.
- Le Bon, P. (2000). *Manifest van een Filmtestament*.
- Le Brun, C. (1983). L'avis des producteurs. *Cinéma Belge*(60), 33-35.
- Leemans, G., Deneckere, G., Boeva, L. & Verdoodt, F.-J. (Eds.). (1999). *Vlamingen komt in massa. De Vlaamse beweging als massabeweging*. Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen.
- Leerssen, J. (1988). Over nationale identiteit. *Theoretische Geschiedenis*, 15(4), 417-430.
- Leerssen, J. (1999). *Nationaal denken in Europa: een cultuurhistorische schets*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Leerssen, J. (2006). Nationalism and the cultivation of culture. *Nations and Nationalism*, 12(4), 559-578.
- Leitch, T. (2003). Twelve fallacies in contemporary adaptation theory. *Criticism*, 45(2), 149-171.
- Levecq, C. (1994). Pieter Daens of Louis Paul Boon tussen fictie en geschiedenis. *Canadian Journal of Netherlandic Studies*, 15(2), 23-26.
- Lévi-Strauss, C. (1967). *The savage mind*. Chicago: University of Chicago Press.

- Levitt, T. (1983). The globalization of markets. *Harvard Business Review*, 64(4), 92-102.
- Lewis, C. (1992). Making sense of common sense: a framework for tracking hegemony. *Critical Studies in Media Communication*, 9(3), 277-292.
- Lindholm, C. & Hall, J. A. (2000). Frank Capra meets John Doe: anti-politics in American national identity. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), *Cinema & nation* (pp. 32-44). London: Routledge.
- Lytard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Ed. de Minuit.
- MacKenzie, S. (2004). *Screening Québec: Québécois moving images, national identity, and the public sphere*. Manchester: Manchester University Press.
- Maddens, B., Beerten, R. & Billiet, J. (1994). *O dierbaar België? Het natiebewustzijn van Vlamingen en Walen*. Leuven: IPSO.
- Magder, T. (1993). *Canada's Hollywood: the Canadian state and feature films*: Cambridge Univ Press.
- Magder, T. (2010). A 'featureless' film policy: culture & the Canadian state. *Studies in Political Economy*, 16.
- Magor, M. & Schlesinger, P. (2009). 'For this relief much thanks.' Taxation, film policy and the UK government. *Screen*, 50(3), 299-317.
- Maingard, J. (2007). *South African national cinema*. London: Routledge.
- Maly, I. (2012). *N-VA: analyse van een politieke ideologie*. Antwerpen: EPO.
- Maly, I. (2013). 'Scientific' nationalism: N-VA, banal nationalism and the battle for the Flemish nation (Vol. 63). Tilburg: Tilburg University.
- Mammone, A., Godin, E. & Jenkins, B. (2012). *Mapping the extreme right in contemporary Europe: from local to transnational*. New York: Routledge.
- Mandy, M. (1984, 19 januari). Leeuw van Vlaanderen. *Le Journal du Festival Blad*, 54.
- Marechal, J. (1987). *Het Vlaams kunstbeleid door de Vlaamse cultuurministers van 1974 tot begin 1986: Een politologische verkenning als bijdrage aan het debat over kunstpolitiek*. Licentiaat, Rijksuniversiteit Gent, Gent.
- Marshall, B. (2001). *Quebec national cinema*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Marshall, D. W. (Ed.). (2007). *Mass market medieval: essays on the Middle Ages in popular culture*. Jefferson: McFarland.
- Martens, E. (2001). U vraagt, wij draaien, *Focus Knack*, pp. 12-15.
- Martens, E. (2004). Mira, of de teleurgang van de Waterhoek / Mira. In E. Mathijs (Ed.), *The cinema of the Low Countries* (pp. 86-94). London: Wallflower Press.
- Martens, E. (2005). De Malpertuis archieven. Retrieved 21 februari, 2014, from http://www.cinamatek.be/index.php?node=30&dvd_id=19&category
- Martens, E. (2009). Voorspoed in de Vlaamse film. *Ons Erfdeel*(3), 30-39.
- Mathijs, E. (2004). *The cinema of the Low Countries*. London: Wallflower Press.
- Mayer, T. (2000). *Gender ironies of nationalism: Sexing the nation*: Psychology Press.
- McDonald, P. (2013). In focus: media industries studies. Introduction. *Cinema Journal*, 52(3), 145-149.
- McGrew, A. (1992). A global society? In S. Hall, D. Held & T. McGrew (Eds.), *Modernity and its futures* (pp. 61-116). Cambridge Polity Press.
- McKenzie, S. M. (2004). *Canadian and Australian feature film policy in perspective: a comparative study from 1968 to 1998*. PhD, Griffith University, Queensland.
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg galaxy: the making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press.
- Meers, P. (2003). *De Europese film op zoek naar een publiek. Een multimethodisch publieksonderzoek naar de filmbeleving van jongeren in het kader van Europees-Amerikaanse verhoudingen in de mondiale 'filmed entertainment'-industrie*. Doctoraal proefschrift, Universiteit Gent, Gent.
- Meers, P. (2006). Terugkeer naar de imaginaire gemeenschap: Almodóvars *Volver* als nationale cinema. *Streven*, 73(8), 751-754.
- Meers, P. & Desmet, L. (2007). Film: van concurrent tot paradepaardje. In A. Dhoest & H. Van den Bulck (Eds.), *Publieke televisie in Vlaanderen: Een geschiedenis* (pp. 319-323). Gent: Academia Press.

- Meers, P. & Thiry, K. (2005). De animatiefilmsector in Vlaanderen: traditie en vernieuwing onder de loep. Antwerpen: Universiteit Antwerpen.
- Mees, L. (1991, 13 juni). De problemen van de korte film, *Gazet van Antwerpen*.
- Mees, L. (1994, 20 januari). Aanmodderen of nieuwe wegen, *Gazet van Antwerpen*.
- Meyer, B. (2009). Introduction: from imagined communities to aesthetic formations: religious mediations, sensational forms, and styles of binding. In B. Meyer (Ed.), *Aesthetic formations: media, religion and the senses* (pp. 1-30). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Mihaïl, B. (2002). La kermesse héroïque, un hommage à la Flandre? La polémique autour du film de Jacques Feyder en Belgique. *Bijdragen tot de Eigentijdse Geschiedenis*(10), 43-77.
- Mihelj, S. (2011). *Media nations: Communicating belonging and exclusion in the modern world*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Miskell, P. (2005). Seduced by the silver screen: film addicts, critics and cinema regulation in Britain in the 1930s and 1940s. *Business History*, 47(3), 433-448.
- Moors, K. (1998, 25 maart). 'Titanic' vist elf Oscars op - Nederlands-Vlaams Oscarsucces met 'Karakter' *Het Belang van Limburg*, p. 35.
- Moran, A. (1996a). Terms for a reader: film, Hollywood, national cinema, cultural identity and film policy. In A. Moran (Ed.), *Film policy: international, national and regional perspectives* (pp. 1-22). London: Routledge.
- Moran, A. (Ed.). (1996b). *Film policy: international, national, and regional perspectives*. London and New York: Routledge.
- Moreau, F. & Peltier, S. (2004). Cultural diversity in the movie industry: a cross-national study. *Journal of Media Economics*, 17(2), 123-143.
- Morelli, A. (Ed.). (1996). *De grote mythen uit de geschiedenis van België, Vlaanderen en Wallonië*. Berchem: EPO.
- Mortelmans, D. (2009a). *Handboek kwalitatieve onderzoeksmethoden* (2de ed.). Leuven: Acco.
- Mortelmans, D. (2009b). *NVivo (versie 8): een inleiding*. Antwerpen: Universiteit Antwerpen.
- Mosley, P. (2001). *Split screen: Belgian cinema and cultural identity*. New York (NY): State University of New York Press.
- Motyl, A. J. (1999). *Revolutions, nations, empires: conceptual limits and theoretical possibilities*. New York: Columbia University Press.
- Mudde, C. (2007). *Populist radical right parties in Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Murray, J. (2007). Scotland. In M. Hjort & D. Petrie (Eds.), *The cinema of small nations* (pp. 76-92). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Murray, S. (2008a). Materializing adaptation theory: the adaptation industry. *Literature/Film Quarterly*, 36(1), 4-20.
- Murray, S. (2008b). Phantom adaptations: *Eucalyptus*, the adaptation industry and the film that never was. *Adaptation*, 1(1), 5-23.
- Murray, S. (2012). *The adaptation industry: the cultural economy of contemporary literary adaptation*. New York (NY): Routledge.
- Naficy, H. (2001). *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Nairn, T. (1997). *Faces of nationalism: Janus revisited*. London: Verso.
- Naremore, J. (2000a). Introduction: film and the reign of adaptation. In J. Naremore (Ed.), *Film adaptation* (pp. 1-16). London: Athlone Press.
- Naremore, J. (Ed.). (2000b). *Film adaptation*. London: Athlone Press.
- Nebesio, B. Y. (2011). Are we there yet?: studies of national cinema in Ukraine. *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes*, LIII(2-3-4), 475-484.
- Nelissen, I. (1979). 's Lands filmbeleid. Na 14 jaar Vlaams filmbeleid. *Andere Sinema*(5), 4-6.
- Nestingen, A. K. & Elkington, T. G. (Eds.). (2005). *Transnational cinema in a global north: Nordic cinema in transition*. Detroit: Wayne State University Press.

- Newsinger, J. (2009a). The cultural burden: regional film policy and practice in England. *Journal of Media Practice*, 10(1), 39-55.
- Newsinger, J. (2009b). Identity policies: regional film policy and regional identity in England. In R. Cheung & D. H. Fleming (Eds.), *Cinemas, identities and beyond*.
- Noble, A. (2005). *Mexican national cinema*. London: Routledge.
- Nolens, L. (1986). *De gedroomde figuur*. Amsterdam: Querido.
- Nolens, L. (2011). *Zeg aan de kinderen dat wij niet deugen*. Amsterdam: Querido.
- Noppe, J. & Wauters, B. (2002). Het uiteenvallen van de Volksunie en het ontstaan van de N-VA en Spirit: een chronologisch en morfologisch overzicht. *Res Publica: Tijdschrift voor Politologie*(2/3), 397-471.
- Nora, P. (1984). *Les lieux de mémoire*. Parijs: Gallimard.
- Norris, C. (1992). *Uncritical theory: postmodernism, intellectuals, and the Gulf War*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Nowell-Smith, G. (2012). The Smith years. In G. Nowell-Smith & C. Dupin (Eds.), *The British Film Institute, the government and film culture, 1933-2000* (pp. 179-196). Manchester and New York (NY): Manchester University Press.
- Nowell-Smith, G. & Dupin, C. (Eds.). (2012). *The British Film Institute, the government and film culture, 1933-2000* Manchester and New York (NY): Manchester University Press.
- Nowell-Smith, G. & Ricci, S. (Eds.). (1998). *Hollywood and Europe: economics, culture, national identity, 1945-95*. London: British Film Institute.
- Nuyens, B. (2005). Hugo Claus en zijn debuut als cinefiel, scenarist en cineast. In G. Wildemeersch (Ed.), *Het teken van de ram 4: bijdragen tot de Claus-studie* (pp. 208-231). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Nys, L. (2002). 'De kritiek van onzen tijd': Jeanne de Bruyn (1902-1975). *Wetenschappelijke Tijdingen*, 61(1), 31-35.
- O'Regan, T. (1996). *Australian national cinema*. London: Routledge.
- Olins, W. (2002). Branding the nation-the historical context. *The Journal of Brand Management*, 9(4-5), 241-248.
- Oosterlynck, S. (2011). The political economy of state restructuring and the regional uneven transition to after-Fordism in Belgium. In M. Huyseune (Ed.), *Contemporary centrifugal regionalism: comparing Flanders and Northern Italy* (pp. 83-94). Brussel: KVAB.
- Oosterlynck, S., Zahidi, K. & Debruyne, P. (2008). Een progressieve gemeenschap heeft meerdere grenzen. *Samenleving en Politiek*, 15(4), 48-54.
- Ott, B. L. & Mack, R. L. (2014). *Critical media studies: an introduction* (2nd ed.). Malden: John Wiley & Sons.
- Özkırımlı, U. (2010). *Theories of nationalism: a critical introduction* (2nd ed.). Houndmills: Palgrave Macmillan.
- P.v.B. (1985, 14 maart). Vlaamse veldslag slaapverwekkend, *Volkskrant*.
- Pank, D. & Savage, K. (2008). Practical film-making. In R. Doughty & D. Shaw (Eds.), *Film: The essential study guide* (pp. 199-216). New York: Routledge.
- Papastergiadis, N. (2000). *The turbulence of migration: globalization, deterritorialization, and hybridity*. Cambridge: Polity Press.
- Papon, F. (1982, 22 juli). Filmbeleid, *De Nieuwe Gazet*.
- Parker, R. & Parenta, O. (2008). Explaining contradictions in film and television industry policy: ideas and incremental policy change through layering and drift. *Media, culture and society*, 30(5), 609-622.
- Pauwels, P. (1998, 13 juni). Meneer de minister, slaap zacht, *De Morgen*.
- Pauwels, P. (2001). Naar een onafhankelijk fonds voor de Vlaamse film, *De Morgen*.
- Pede, R. (1993). Op zoek naar een vernieuwd audio-visueel beleid. *Film, televisie en video*(432), 5.
- Pede, R. & Wauters, J.-P. (1975). 24 uren Collet/Drouot. *Film en Televisie*, 20(220), 8-13.
- Peeters, C., Thijssens, T. & Webers, H. (2000). *Economische impact van de film in Vlaanderen: aanbevelingen voor nieuw beleid*. Diegem: Kluwer.

- Peeters, E. (2003). *Het labyrint van het verleden: natie, vrijheid en geweld in de Belgische geschiedschrijving (1787-1850)*. Leuven: Leuven University Press.
- Pendakur, M. (1985). Economic relations between selected Canadian film producers and American major distributors: implications for Canada's national film policy. *Canadian Journal of Communication*, 11(2), 149-179.
- Penrose, J. (2002). Nations, states and homelands: territory and territoriality in nationalist thought. *Nations and Nationalism*, 8(3), 277-297.
- Perks, R. & Thomson, A. (Eds.). (2006). *The oral history reader* (2nd ed.). New York: Routledge.
- Peteet, J. (2005). Words as interventions: naming in the Palestine-Israel conflict. *Third World Quarterly*, 26(1), 153-172.
- Petrie, D. (2000). The new Scottish cinema. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), *Cinema & nation* (pp. 153-169). London: Routledge.
- Pieterse, J. N. (2004). *Globalization and culture: global mélange*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Pil, L. (1999). De schilderkunst in dienst van het jonge België. In K. Deprez & L. Vos (Eds.), *Nationalisme in België: identiteiten in beweging 1780-2000* (pp. 51-59). Antwerpen: Houtekiet.
- Plevoets, K. (2012). Van hetzelfde laken een pak: verkavelingsvlaams als uiting van status in het nieuwe rijke Vlaanderen. In K. Absillis, J. Jaspers & S. Van Hoof (Eds.), *De manke usurpator. Over verkavelingsvlaams* (pp. 189-224). Gent: Academia Press.
- Policy Research Corporation. (2002). Analyse van de detaxatie in de Vlaamse filmproductiesector en aanbevelingen omtrent toekomstige vormen van automatische steun. Antwerpen: Policy Corporation.
- Policy Research Corporation. (2004). De effecten op de werkgelegenheid in Vlaanderen van eventuele bijkomende overheidsmaatregelen voor de audiovisuele sector. Antwerpen: Policy Corporation.
- Poma, K. (1983). Vernieuwd filmbeleid in Vlaanderen. *De Vlaamse Gids*, 67(6), 43-47.
- Porter, V. (2001). All change at Elstree: Warner Bros., ABPC and British film policy, 1945-1961. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 21(1), 5-35.
- Provoost, G. & Van den Steene, W. (1972). *Vijfentwintig jaar Vlaamse beweging: bibliografie 1945-1970*. Brussel: Dosfelinstituut.
- R.N. (1999, 17 maart). Father Damien, *Brussel Deze Week*.
- Raeymaekers, J. (2005). *Niet-gepubliceerde documentatie voor een Buyens-Chagoll filmografie*. Brussel.
- Raw, L. (2008). The small-town *Scarlet Letter*. In D. L. Kranz & N. C. Mellerski (Eds.), *In/fidelity: essays on film adaptation* (pp. 110-121). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Raxhon, P. (1998). Henri Conscience and the French Revolution. In K. Deprez & L. Vos (Eds.), *Nationalism in Belgium. Shifting identities 1780-1995* (Vol. 1995, pp. 72-80). London: Macmillan.
- Redactie. (2013). Vlaanderen in fictie. *Rekto:Verso*(57), 4-5.
- Redactie. (2014). Vlaams-nationalisme & de kunsten/cultuur. *De Witte Raaf*, 29(169), 1.
- Redaktie, D. (1974). Tien jaar subsidiebeleid in Vlaanderen. *Film en Televisie*(209), 4.
- Redfern, N. (2010). Connecting the regional and the global in the UK film industry. *Transnational Cinemas*, 1(2), 145-160.
- Renan, E. (1882). *Qu'est-ce qu'une nation? Conférence faite en Sorbonne le 11 mars 1882*. Paris: Calmann Lévy.
- Renson, R. (1999). Sport en de Vlaamse beweging. In K. Deprez & L. Vos (Eds.), *Nationalisme in België* (pp. 136-145). Antwerpen: Houtekiet.
- Reynebeau, M. (1986, 24 juni). Kultuurbeleid is welzijnzorg: interview met Rika De Backer. *Knack*, 38.
- Reynebeau, M. (1995). *Het klauwen van de leeuw. De Vlaamse identiteit van de 12de tot de 21ste eeuw*. Leuven: Van Halewyck.
- Reynebeau, M. (2003). *Een geschiedenis van België*. Tielt Lannoo.
- Reynebeau, M. (2005). Pieter Daens - Daens, *De Standaard*, p. 12.
- Reynebeau, M. (2006, 17 maart). Het boek is beter dan de film. *Mira, De Standaard*.

- Rietbergen, P. J. A. N. & Verschaffel, T. (2005). *Broedertwist: België en Nederland en de erfenis van 1830*. Zwolle: Waanders.
- Robins, K. & Aksoy, A. (2000). Deep nation: the national question and Turkish cinema culture. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), *Cinema & nation* (pp. 203-221). London: Routledge.
- Rock, R. & Vanderputte, F. (1998). Rock, Paul. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (p. 2620). Tiel: Lannoo.
- Roekens, A. (2009). *Mon bel écran, dis-moi qui est encore belge...: la RTB(F) face au débat identitaire wallon (1962-2000)*. Namur: Presses Universitaires de Namur.
- Rojek, C. (2009). Stuart Hall on representation and ideology. In R. Hammer & D. Kellner (Eds.), *Media/cultural studies: critical approaches* (pp. 49-62). New York: Peter Lang.
- Romein, J. (1937). *Het onvoltooid verleden: kultuurhistorische studies*. Amsterdam: Querido.
- Rosen, P. (1984). History, textuality, nation: Kracauer, Burch and some problems in the study of national cinemas. *Iris*, 2(2), 60-83.
- Rosen, P. (1996). Nation and anti-nation: concepts of national cinema in the 'new' media era. *Diaspora*, 5(3), 375-402.
- Rosenstone, R. A. (1995). *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rosseels, M. (1967, 3 maart). Y manana, *De Standaard*.
- Rosseels, M. (1969, 5 december). Een pluim voor die film, *De Standaard*.
- Rosseels, M. (1982). Tot hier en niet verder. *Andere Sinema*, 25-27.
- Rosseels, M. (1987, 28 juli). Portocarero-film: 'Te weinig subsidie', *De Morgen*.
- Rotha, P. (1930). *The film till now: a survey of the cinema*. London: Jonathan Cape.
- Ruoff, J. (Ed.). (2012). *Coming soon to a festival near you: programming film festivals*. St Andrews: St Andrews Film Books.
- Rutten, K., Mottart, A. & Soetaert, R. (2010). The rhetorical construction of the nation in education: the case of Flanders. *Journal of Curriculum Studies*, 42(6), 775-790.
- Ruys, M. (1998a). Chabert, Jos. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (p. 710). Tiel: Lannoo.
- Ruys, M. (1998b). Elslande, Renaat van. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (pp. 1064-1065). Tiel: Lannoo.
- Ruys, M. (1998c). Fleerackers, Johan. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (pp. 1159-1160). Tiel: Lannoo.
- Ruyters, M. (1990). Jonge Vlaamse filmers: is er behoefte aan talent? *Ons Erfdeel*, 33, 507-512.
- Ruyters, M. (2004). Een cineast die zijn volk leerde lezen, *De Tijd*, p. 18.
- Saeys, F. (2007). Statuut, organisatie en financiering van de openbare televisieomroep in Vlaanderen. In A. Dhoest & H. Van den Bulck (Eds.), *Publieke televisie in Vlaanderen: een geschiedenis* (pp. 23-51). Gent: Academia Press.
- Saïd, E. W. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon.
- Sartor, F. (2010). Vlaams filmproducent Jan Van Raemdonck. *Filmmagie*(610), 22.
- Sarup, M. (1996). *Identity, culture and the postmodern world*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Scheff, T. (1994). Emotions and identity: a theory of ethnic nationalism. In C. Calhoun (Ed.), *Social theory and the politics of identity* (pp. 277-303). Oxford: Blackwell.
- Schlesinger, P. (1991). *Media, state and nation: Political violence and collective identities*. London: Sage.
- Schlesinger, P. (2000). The sociological scope of 'national cinema'. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), *Cinema & nation* (pp. 19-31). London: Routledge.
- Schlesinger, P. (2001). Communications theories of nationalism. In A. S. Leoussi (Ed.), *Encyclopedia of nationalism* (pp. 26-31). New Brunswick: Transaction publishers.
- Scholte, J. A. (2000). *Globalization*. New York: St Martin's Press.

- Schramme, A. (1994). *Inventaris van het archief van Johan Flerackers 1931-1989*. Leuven: KADOC.
- Schramme, A. (1999). *Vlaanderen en zijn grote buitenland. De opbouw van het internationaal cultureel beleid van Vlaanderen 1965-1988*. Tiel: Lannoo.
- Seberechts, F. (2008). Een Vlaams-nationalistische cineast: Frans Lauriks. *ADV-N-Mededelingen*(22), 12-13.
- Seberechts, F. (Ed.). (2003). *Duurzamer dan graniet: over monumenten en Vlaamse beweging*. Tiel: Lannoo.
- Sedgwick, J. & Pokorny, M. (2010). Hollywood's foreign earnings during the 1930s. *Transnational Cinemas*, 1(1), 83-97.
- Segers, K. (1998). *De macht om zich met het nutteloze in te laten. Bedrijfssponsoring als particulier kunstinitiatief aan het einde van de 20ste eeuw. Een onderzoek naar haar betekenis en efficiëntie in België*. Doctoraatsproefschrift. VUB. Brussel.
- Shulman, S. (2002). Challenging the civic/ethnic and West/East dichotomies in the study of nationalism. *Comparative Political Studies*, 35(5), 554-585.
- Sibelman, S. P. (2000). Jewish myths and stereotypes in the cinema of Julien Duvivier. In E. Ezra & S. Harris (Eds.), *France in focus: film and national identity* (pp. 79-95). Oxford: Berg.
- Simons, L. (1997). 'Hij leerde zijn volk lezen.' Conscience: een groot schrijver of een mythe. In K. Wauters (Ed.), *Verhalen voor Vlaanderen. Aspecten van het Vlaamse fictionele proza tot aan de Tweede Wereldoorlog* (pp. 11-32). Kapellen: Pelckmans.
- Sinardet, D. (2007). *Wederzijdse mediarepresentaties van de nationale 'andere': Vlamingen, Franstaligen en het Belgische federale samenlevingsmodel*. Ongepubliceerd doctoraal proefschrift, Universiteit Antwerpen, Antwerpen.
- Sint-Annaplan geeft onze film de doodsteek. (1986, 18 juli). *Het Belang van Limburg*.
- Skey, M. (2013). Why do nations matter? The struggle for belonging and security in an uncertain world. *The British Journal of Sociology*, 64(1), 81-98.
- Slembrouck, S. & Blommaert, J. (1996). De politiek-retorische constructie van de Vlaamse natie: Vlaanderen-Europa 2002. In A. Morelli (Ed.), *De grote mythen uit de geschiedenis van België, Vlaanderen en Wallonië* (pp. 243-258). Berchem: EPO.
- Smith, A. (2000). Images of the nation. Cinema, art and national identity. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), *Cinema & nation* (pp. 45-59). London: Routledge.
- Smith, A. D. (1986). *The ethnic origins of nations*. Oxford: Blackwell.
- Smith, A. D. (1991). *National identity*. London: Penguin.
- Smith, A. D. (1993). Art and nationalism in Europe. In J. C. H. Blom, J. Leerssen & P. de Rooy (Eds.), *De onmacht van het grote: cultuur in Europa*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Smith, A. D. (1998). Nationalism and modernism: a critical survey of recent theories of nation and nationalism. London: Routledge.
- Smith, A. D. (2009). *Ethno-symbolism and nationalism: a cultural approach*. London: Routledge.
- Soens, V. (2003). Archiefbeheersplan Fonds Film in Vlaanderen. Beveren: Instellingenstudie en archiefbeheer Vlaamse administratie.
- Soila, T., Söderbergh Widding, A. & Iversen, G. (1998). Introduction: film production as a national project. In T. Soila, A. Söderbergh-Widding & G. Iversen (Eds.), *Nordic national cinemas* (pp. 1-6). London: Routledge.
- Sojcher, F. (1999a). *La kermesse héroïque du cinéma belge*. Paris: L'Harmattan.
- Sojcher, F. (1999b). *La kermesse héroïque du cinéma belge: le miroir déformant des identités culturelles (1965-1988)* (Vol. 2). Paris: L'Harmattan.
- Sokal, A. & Bricmont, J. (1999). *Fashionable nonsense: postmodern intellectuals' abuse of science*. New York: Picador.
- Sorlin, P. (1980). *The film in history: restaging the past*. Totowa: Blackwell Oxford.
- Sorlin, P. (1996). *Italian National Cinema, 1896-1996*. London: Routledge.
- Spencer, P. & Wollman, H. (2002). *Nationalism: A critical introduction*. Thousand Oaks: Sage.

- Spinoy, E. (1988). De samenwerking van Hendrik Conscience en Octave Delepiere. Het literaire systeem in België (1830-1847). *Spiegel der Letteren*, 30, 143-160.
- Staiger, J. (2004). The future of the past. *Cinema Journal*, 44(1), 126-129.
- Stassen, J. (1998, 2 juni). Audiovisueel beleid is meer dan 'Vlaamse filmkes!', *De Morgen*, p. 2.
- Stengers, J. (2000). *Les racines de la Belgique: jusqu'à la révolution de 1830*. Bruxelles: Racine.
- Stengers, J. & Gubin, E. (2002). *Le grand siècle de la nationalité belge: de 1830 à 1918*. Bruxelles: Racine.
- Stouthuysen, P. & Jans, T. (2011). The Belgian federal system: an unstoppable centrifugal dynamic. In M. Huysseune (Ed.), *Contemporary centrifugal regionalism: comparing Flanders and Northern Italy* (pp. 53-62). Brussels: KVAB.
- Street, S. (2000). *British cinema in documents*. London/New York: Routledge.
- Street, S. (2009). *British national cinema* (2nd ed.). London: Routledge.
- Stroobants, B. (2002). Literatuur en beeldende kunst tijdens de 19de eeuw: een vruchtbare kruisbestuiving. In E. Vanhoutte (Ed.), *De ene eeuw is de andere niet. Zeven maal De Leeuw van Vlaenderen herlezen* (pp. 143-173). Antwerpen: AMVC-Letterenhuis.
- Stynen, A. (2005). *Een geheugen in fragmenten: heilige plaatsen van de Vlaamse beweging*. Tielt: Lannoo.
- Sükdösd, M. & Jakubowicz, K. (Eds.). (2011). *Media, Nationalism and European Identities*. Budapest: Central European University Press.
- Swyngedouw, M. (1994). *New cleavages in Flemish-Belgian politics-testing theoretical models*. Leuven: ISPO.
- Tajfel, H. (1981). *Human groups and social categories: studies in social psychology*. New York (NY): Cambridge University Press.
- Tajfel, H. & Turner, J. C. (2004). The social identity theory of intergroup behavior. In J. T. Jost & J. Sidanius (Eds.), *Political psychology: key readings* (pp. 276-293). New York: Psychology Press.
- Taylor, R. (1998). *Film propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany* (2nd ed.). London: IB Tauris.
- Temmerman, J. (1983a, 9 februari). Filmkommissie in staking tegen politiek Poma, *Vooruit*, p. 5.
- Temmerman, J. (1983b, 6 juni). Hugo Claus en de vreugde van Vlaanderen, *De Morgen*.
- Temmerman, J. (1984, 3 februari). Claus klaart een Vlaamse klus, *De Morgen*.
- Temmerman, J. (1985, 1 oktober). Filmbudget kampt met miljoenen overschot, *De Morgen*.
- Temmerman, J. (1986a, 16 juni). Fiskale voordelen ipv overmatige reclame?, *De Morgen*.
- Temmerman, J. (1986b, 5 juli). Mascara: Flanders filmology goes international, *De Morgen*.
- Temmerman, J. (1989a, 19 april). De Batselier verhoogt het filmbudget met 32 miljoen, *De Morgen*.
- Temmerman, J. (1989b, 16 november). Nieuwe filmstructuur in de maak, *De Morgen*.
- Temmerman, J. (1998, 25 maart). Ook Jan Declerck deelt in 'Titanic'-triomf, *De Morgen*, p. 1.
- Temmerman, J. (2001, 15 oktober). 'Minister van Cinema' moet eretitel worden, *De Morgen*, p. 15.
- Thompson, K. (1985). *Exporting entertainment: America in the world film market, 1907-34*. London: British Film Institute.
- Thompson, K. (1996). Nation, national identity and the international cinema. *Film History*, 8(3), 259-260.
- Thompson, P. (2000). *Voice of the past: Oral history*. Oxford: Oxford University Press.
- Thys, G. (1996, 27 maart). Nederlands-Belgische film Antonia wint Oscar, *Het Belang van Limburg*.
- Thys, M. (1999). *Belgian Cinema/Le Cinéma belge/De Belgische film*. Gent: Ludion.
- Tilly, C. (1994). States and nationalism in Europe 1492-1992. *Theory and Society*, 23(1), 131-146.
- Tilly, C. (1996). The state of nationalism. *Critical Review*, 10(2), 299-306.
- Tollebeek, J. (1996a). De Guldensporenslag. De cultus van 1302 en de Vlaamse strijd. In A. Morelli (Ed.), *De grote mythen uit de geschiedenis van België, Vlaanderen en Wallonië* (pp. 191-202). Berchem: EPO.
- Tollebeek, J. (1996b). Het treurige verhaal van een nationale conventie. *Ons Erfdeel*, 39, 141-142.
- Tollebeek, J. (1998). Historiografie. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (pp. 117-171). Tielt: Lannoo.

- Tollebeek, J. (2002). De cultus van 1302: twee eeuwen herinneringen. In R. van Caenegem (Ed.), *1302: Feiten en mythen van de Guldensporenslag* (pp. 194-239). Antwerpen: Mercatorfonds.
- Tollebeek, J. (2004). Consciencen niemandsland: 'De Leeuw van Vlaenderen', de natie en de geschiedenis. In P. Delsaerdt & M. de Schepper (Eds.), *Letters in de boeken: liber amicorum Ludo Simons* (pp. 329-338). Kapellen: Pelckmans.
- Tollebeek, J. & Verschaffel, T. (2002). Helden en herdenkers. De geschiedenis van een romantische mythe en een nationaal symbool. In P. Trio, D. Heirbaut & D. van den Auweele (Eds.), *Omtrent 1302* (pp. 183-205). Leuven: Universitaire Pers.
- Trappeniers, L. (1981, 22 oktober). Bovenal, een sfeervolle filmische illustratie, *Het Laatste Nieuws*.
- Trappeniers, L. (1984, 29 januari). De Leeuw heeft voor het eerst gebruld, *Het Laatste Nieuws*.
- Trio, P., Heirbaut, D. & Auweele, D. (Eds.). (2002). *Omtrent 1302*. Leuven: Leuven University Press.
- Un film néerlandophone violemment antifrançais. (1984, 28 janvier). *La Libre Belgique*.
- Une production belge d'ensemble de plus en plus qualitative. (1991). *Moniteur du Film en Belgique – Filmwijzer in België* (100), 15-17.
- Uricchio, W. (1996). Displacing culture: trans-national culture, regional elites, and the challenge to national cinema In A. van Hemel, H. Mommaas & C. Smithuijsen (Eds.), *Trading culture: GATT, European cultural policies and the transatlantic market* (pp. 67-82). Amsterdam: Boekmasting.
- Uricchio, W. & Pearson, R. E. (1993). *Reframing culture: the case of the Vitagraph quality films*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- VAF. (2004). Jaarverslag 2003. Brussel: VAF.
- VAF. (2008). Intern reglement in uitvoering van de samenwerkingsovereenkomst met de Vlaamse Gemeenschap. Brussel: VAF.
- VAF. (2013). Reglement filmfonds in uitvoering van de beheersovereenkomst met de Vlaamse Gemeenschap. Brussel VAF.
- Van Amerongen, M. (1983, 23 juli). Paardenspul, *Vrij Nederland*, pp. 3-4.
- Van Bauwel, S. & Biltreyst, D. (2005). Het ontstaan van de Vlaamse volksfilm: regionale cinema, populaire cultuur en de strijd om De Witte. *Volkskunde*, 106(4), 375-390.
- Van Caenegem, R. (2002). *1302. Feiten en mythen van de Guldensporenslag*. Antwerpen: Mercatorfonds.
- Van Campenhout, F. (2004). Jeanne De Bruyn, gedreven Dietse filmjournaliste. *Bormshuis-Broederband*, 41(1), 12-17.
- Van Crombrugge, B. (2012). *De vele levens van Jean Daskalidès. Biografie van een merkwaardige duizendpoot*. Overijse: Belfilm.
- van de Kamp, M. (2010). Majors en de Nederlandse speelfilm, 1990-2005: van ondergeschoven kindje naar kerstkraker. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 13(2), 108-123.
- Van De Perre, G. (1997, 20 maart). Een Vlaams filmbeleid met keuzen en kansen, *De Standaard*.
- Van den Bulck, H. (2000). *De rol van de publieke omroep in het project van de moderniteit: een analyse van de bijdrage van de Vlaamse publieke televisie tot de creatie van een nationale cultuur en identiteit (1953-1973)*. Doctoral thesis, Katholieke Universiteit Leuven, Leuven.
- Van den Bulck, H. (2001). Public service television and national identity as a project of modernity: the example of Flemish television. *Media, Culture & Society*, 23(1), 53-69.
- Van den Bulck, H. & Sinardet, D. (2006). The nation: not yet the weakest link? The articulation of national identity in a globalised popular television format. In L. Højbjerg & H. Søndergaard (Eds.), *European film and media culture* (Vol. 4, pp. 101-125). Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- van den Heuvel, J. H. J. (2004). *De moraliserende overheid: Een eeuw filmbeleid*. Utrecht: Lemma.
- Van den Steene, W. (1977). *De Vlaamse beweging na 1945: bibliografie 1971-1975*. Gent: Dosfel.
- Van den Steene, W. (1983). *De Vlaamse beweging na 1945: bibliografie 1976-1980*. Gent: Dosfel.
- Van den Steene, W. (1989). *De Vlaamse beweging na 1945: bibliografie 1981-1985*. Antwerpen: ADVN.
- Van der Aa, M. (2012, 25 februari). De leeuw is van zijn sokkel gedonderd, *De Morgen*, p. 6.

- van der Hoeven, Q. (2012). *Van Anciaux tot Zijlstra: cultuurbeleid en cultuurparticipatie in Nederland en Vlaanderen*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau.
- Van Dijk, J. (2012). *The network society* (3rd ed.). Thousand oaks: Sage
- Van Dorsselaer, I. (1997, 2 augustus). Meer geld geen oplossing voor Vlaamse film, *De Standaard*.
- Van Esbroeck, M. & Goossens, M. (2003). *Het Vlaams Parlement*. Tielt: Lannoo.
- Van Geet, W. (1989). *Lode Craeybeckx: Het Vlaams geweten van de BSP*. Bornem: IMP.
- Van Ginderachter, M. (1998). *De politieke partijen en de taalwetgeving: een argumentatieanalyse van de Kamerdebatten (1873-1963)*. Licentiaatsverhandeling, Rijksuniversiteit Gent, Gent.
- Van Ginderachter, M. (2005a). Het kraaien van de haan. Natie en nationalisme in Wallonië sinds 1880. *Electronische publicaties van de leden van de vakgroep nieuwste geschiedenis van de UGent*.
- Van Ginderachter, M. (2005b). *Het rode vaderland. De vergeten geschiedenis van de coimmunaire spanningen in het Belgisch socialisme van WOI*. Tielt: Lannoo.
- Van Ginderachter, M. (2008). How useful is the concept of ethnolinguistic nationalism? On imagined communities, the ethnic-civic dichotomy and banal nationalism. In B. Petra, J. Goffe, H. Vandevoorde & M. Van Ginderachter (Eds.), *The beloved mothertongue. Ethnolinguistic nationalism in small nations. Inventories and reflections* (pp. 1-13). Leuven: Peeters.
- Van Ginderachter, M. & Leerssen, J. (2012). Denied ethnicism. On the Walloon movement in Belgium. *Nations and Nationalism*, 18(2), 230-246.
- Van Gorp, J. (2008). *Staat, cinema en natie. Een onderzoek naar de constructie van nationale identiteit als filmbeleidsdoel in post-Sovjet Rusland (1991-2005)*. Ongepubliceerd doctoraal proefschrift, Universiteit Antwerpen, Antwerpen.
- Van Gorp, J. (2010). Wat is nationaal aan nationale cinema? *Tijdschrift voor Communicatiewetenschap*, 38(1), 49-62.
- Van Gorp, J. (2011). Inverting film policy: film as nation builder in post-Soviet Russia, 1991-2005. *Media, Culture & Society*, 33(2), 243.
- Van Istendael, G. (1989). *Het Belgisch labyrint: de schoonheid der wanstaltigheid*. Amsterdam: Arbeiderspers.
- Van Liempt, J. (1957, 9 augustus). Het nieuwe koninklijk besluit betreffende hulpverlening aan de Belgische filmproductie, *Gazet van Antwerpen*.
- Van Liempt, J. (1973). Hendrik Conscience en de film. *Vlaanderen*, 22(134), 236-237.
- Van Liempt, J. (1982). Twintig jaar Vlaams filmbeleid. *Open Deur*(4 & 5), 80-93.
- Van Liempt, J. (1983a). 10 jaar zoeken naar een goed scenario. *Andere Sinema*(Augustus).
- Van Liempt, J. (1983b). Over Vlaamse film gesproken. *Film en Televisie*, 314-315(juli-augustus), 20-23.
- Van Liempt, J. (1986). Kanttekeningen bij het Koninklijk Besluit van 10 november 1964: waarom en hoe het tot stand kwam. In P. Geens (Ed.), *Naslagwerk van de Vlaamse film* (pp. 14-26). Brussel: CIAM.
- Van Liempt, J. (1990). 25 jaar recht door zee 25 jaar *Fugitive Cinema* (p. 48). Antwerpen: Fugitive Cinema.
- Van Liempt, J. (1995). Ivo Nelissen: Verdraagzame, spiritualistische filmestheet. *Film & Televisie - Video*(454), 59.
- Van Poecke, L. & Van den Bulck, H. (1991). Taal en omroep. Een schets van de evolutie in het taalbeleid van de Vlaamse Openbare Omroep. In L. Beheydt (Ed.), *Voorzeten 33: Taal en omroep* (pp. 83-107). 's Gravenhae: Stichting Bibliographia Neerlandica.
- Van Poecke, L. & Van den Bulck, H. (1993). De toekomst van nationale taal, identiteit en cultuur in het licht van de toenemende transnationalisering van de mediacultuur. In W. Dumon, G. Fauconnier, R. Maes & E. Meulemans (Eds.), *Scenario's voor de toekomst. Leuven/Amersfoort: Acco* (pp. 113-134). Leuven: Acco.
- van Rooijen, M. (1985, 14 maart). Claus vertilt zich, *Het Algemeen Dagblad*.
- Van Velthoven, H. (1998). De naties in België anno 2000: concepten en perspectieven. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (pp. 87-108). Tielt: Lannoo.

- Van Velthoven, H. (2007). De historiografie over de Vlaamse beweging: ideeëngeschiedenis, machtsstrijd, natievorming. In G. Vanthemsche, M. De Metsenaere & J.-C. Burgelman (Eds.), *De tuin van heden: dertig jaar wetenschappelijk onderzoek over de hedendaagse Belgische samenleving: een bundel studies aangeboden aan professor Els Witte naar aanleiding van haar emeritaat* (pp. 233-264). Brussel: VUBPress.
- Van Velthoven, H. (2008). *Tussen opportunisme en radicalisme: het Willemsfonds en de Vlaamse kwestie in 171 petitie (1860-1913)*. Gent: Academia Press.
- Van Velthoven, H. (2011). *Waarheen met België? Van taalstrijd tot communautaire conflicten. Een selectie uit 35 jaar wetenschappelijk onderzoek*. Brussel: ASP.
- Van Velthoven, H. & Tyssens, J. (2001). *Vlaamsch van taal, van kunst en zin: 150 jaar Willemsfonds, 1851-2001*. Gent: Willemsfonds.
- Vanacker, D. (2000). *De frontbeweging: de Vlaamse strijd aan de IJzer*. Koksijde: De Klaproos.
- Vancaeneghem, S. (1983, 16 juli). De Leeuw van Vlaanderen. *Sapristi!, Spectator*, p. 5.
- Vande Winkel, R. (2002). Flanders germanisches Gesicht und Flamenpolitik: een Duitse propagandafilm houdt Vlaanderen een spiegel voor. In A. Van den Brande (Ed.), *Identiteiten: functies en dysfuncties*. (pp. 300-328). Gent: Academia Press.
- Vande Winkel, R. (2003). De cameraman, de dichter en de kapelaan. Alfred Ehrhardt draait cultuurfilms met de hulp van Wies Moens en Cyriel Verschaeve. *Wetenschappelijke Tijdingen*, 62(1), 32-47.
- Vande Winkel, R. (2004a). *Eindverslag onderzoeksproject 'Van Horen Zeggen' (I). Mondelinge, historische bronnen in Vlaanderen. Een kritische bevraging naar de huidige expertise (kennis, ervaring en realisaties) inzake de productie, bewaring en ontsluiting van mondelinge, historische bronnen in Vlaanderen als vorm van oraal erfgoed*. Gent: Universiteit Gent.
- Vande Winkel, R. (2004b). Nazi newsreels and foreign propaganda in German-occupied territories. The Belgian version of Ufa's foreign weekly newsreel (ATW), 1940-1944. *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*, 34(1), 163-177.
- Vande Winkel, R. (2010). German influence on Belgian cinema, 1933-45: from low-profile presence to downright colonisation. In R. Vande Winkel & D. Welch (Eds.), *Cinema and the swastika: the international expansion of Third Reich cinema* (pp. 72-84). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Vande Winkel, R. & Biltreyst, D. (2008). *Filmen voor Vlaanderen*. Antwerpen: ADVN.
- Vande Winkel, R. & Van Engeland, D. (2014). *Edith Kiel & Jan Vanderheyden: pioniers van de Vlaamse film*. Brussel: Cinematek.
- Vande Winkel, R. & Van Linthout, I. (2007). *De Vlaschaard 1943: een Vlaams boek in nazi-Duitsland en een Duitse film in bezet België*. Kortrijk: Groeninghe.
- Vandemaele, K. (2001, 18 september). 'Bert Anciaux moet de Vlaamse film dringend als rampgebied erkennen'. *Humo*, 172-173.
- Vanden Daelen, V. (2010). Loe de Jong en Maurice De Wilde: twee oorlogsmonumenten. *Bijdragen tot de Eigentijdse Geschiedenis*(22), 161-196.
- Vanhuysse, T. (1993, 28 december). Audiovisuele sektor heeft ook sociaal-ekonomische funktie, *De Standaard*.
- Vanwoensel, S. (2002, 25 januari). Tòch subsidies voor K3-film, *Het Belang van Limburg*, p. 37.
- Verdaasdonk, D. (1984). 'Trouw aan een literair werk is geen deugd van de scenarioschrijver'. In D. Verdaasdonk (Ed.), *Fons Rademakers. Literatuur als film* (pp. 49-58). Utrecht: Cambium.
- Verdoodt, F.-J. (1993). *De zaak Daens: Een priester tussen Kerk en christen-democratie*. Leuven: Davidsfonds.
- Verdoodt, F.-J. (1998). Daensistische beweging. In R. de schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe Encyclopeide van de Vlaamse Beweging* (pp. 845-856). Tiel: Lannoo.
- Verheyen, J. (1993, 29 november). Open brief aan dhr. Hugo Weckx, Vlaams minister van Kultuur, *De Morgen*.
- Verhoye, B. (1974, 26 april). Gesprek met Harry Kümel, *De Nieuwe Gazet*, p. 2.
- Verschaeren, M. (1999, 11 March). Het godsgeschenk van de zonde, *De Standaard der Letteren*.

- Verschaffel, T. (1987). *Beeld en geschiedenis: het Belgische en Vlaamse verleden in de romantische boekillustraties*. Turnhout: Brepols.
- Verschaffel, T. (2001). De kwade faam van Hendrik Conscience. *Ons Erfdeel*, 44(4), 553-568.
- Verschooten, G. (1985). *Harry Kümel*. Brussel: Fantasy Film.
- Verschooten, G. (1986). *Hugo Claus*. Brussel: Fantasy Film.
- Verstraete, M. (1989). Pleidooi voor een nieuw filmbeleid. *Socialistische standpunten*, 36(november-december).
- Verstraete, M. (1996). Filmbeleid. *Film*(april).
- Verstraete, P. J. (2002). *Bibliografie van de Vlaamse beweging: deel 6/7, 1991-2000*. Antwerpen: Perspectief.
- Verstraete, P. J. & Van den Steene, W. (1998). *Bibliografie van de Vlaamse beweging: deel 5, 1986-1990*. Antwerpen: Perspectief.
- Vertovec, S. (2007). Super-diversity and its implications. *Ethnic and Racial Studies*, 30(6), 1024-1054.
- Vidal, B. (2012). *Heritage film: nation, genre and representation*. London: Wallflower.
- Vitali, V. & Willemen, P. (2006a). Introduction. In V. Vitali & P. Willemen (Eds.), *Theorising national cinema* (pp. 1-14). London: British Film Institute.
- Vitali, V. & Willemen, P. (Eds.). (2006b). *Theorising national cinema*. London: British Film Institute.
- Vlaamse filmers tevreden over tax shelter-plan. (1985, 24 mei). *De Morgen*, p. 21.
- Vlaamse filmsubsidie '89 en '90. (1991, 21 maart). *Gazet van Antwerpen*.
- Vlasselaers, J. (1985). *Literair bewustzijn in Vlaanderen 1840-1893: een codereconstructie*. Leuven: Universitaire Pers.
- Vos, L. (1993). De rechts radicale traditie in het Vlaams-nationalisme. *Wetenschappelijke Tijdingen*, 52(3), 129-149.
- Vos, L. (1997). Nationalisme: reflecties van een historicus. *Bijdragen tot de Eigentijdse Geschiedenis*(3), 291-320.
- Vos, L. (2002). Reconstructions of the past in Belgium and Flanders. In B. Coppieters & M. Huyseune (Eds.), *Secession, history and the social sciences*. Brussels: VUB Brussels University Press.
- Vrielynck, R. (1991). Editoriaal. Het ideaal overheidsbeleid voor het schimmenspel van morgen. *Plateau*, 3-4.
- Vrielynck, R. (1994). Het einde van de korte film. *Plateau*, 15(1).
- Vrielynck, R. (1996). Eerlijk denkwerk gevraagd. *Plateau*(2).
- Walsh, M. (1996). National cinema, national imaginary. *Film History*, 8(2), 5-17.
- Ward, S. (2004). National cinema or creative industries? Film policy in transition. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*(112), 119-130.
- Wasko, J. (1999). The political economy of film. In T. Miller & R. Stam (Eds.), *A companion to film theory* (pp. 221-233). Malden (MA): Blackwell.
- Wauters, B. (2005). Divisions within an ethno-regional party: The Volksunie in Belgium. *Regional and Federal Studies*, 15(3), 329-352.
- Wauters, J.-P. (1973). Praten met Frans Buyens. *Film en Televisie*(192-193), 6-8.
- Wauters, J.-P. (1974a). Jan Van Raemdonck: Alles loopt gesmeerd... *Film en Televisie*, 19(209), 18.
- Wauters, J.-P. (1974b). Joz Van Liempt. Tien jaar geleden was er niets, nu is Vlaamse film een begrip geworden. *Film en Televisie*, 19(209), 8-10.
- Wauters, J.-P. (1974c). Minister De Backer. Alles onder cultuur groeperen. *Film en Televisie*, 19(209), 6-7.
- Wauters, J.-P. (1974d). Tony Hermans. Wij willen in dit land geen echte cultuurpolitiek. *Film en Televisie*, 19(209), 15.
- Wauters, K. (1998). Conscience, Hendrik. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (pp. 783-787). Tielt: Lannoo.

- Wauters, K. (1999). Tweemaal de Guldensporenslag: Consciences 'Leeuw van Vlaanderen' (1838) in het licht van Henri-Guillaume Mokes 'Philippine de Flandre' (1830). *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde*, 109(2-3), 263-316.
- Wauters, K. (2002). Literair-historisch essay over de Leeuw van Vlaanderen. In H. Conscience, E. Vanhoutte & K. Wauters (Eds.), *De Leeuw van Vlaanderen of de Slag der Gulden Sporen: tekstkritische editie* (pp. 395-410). Tiel: Lannoo.
- Wauters, K. (Ed.). (1997). *Verhalen voor Vlaanderen: aspecten van het Vlaamse fictionele proza tot aan de Tweede Wereldoorlog*. Kapellen: Pelckmans.
- Wauters, L. (1984). *Wat is er zo Vlaams aan de Vlaamse film?* Communicatiewetenschap. KULeuven. Leuven.
- Weckx, H. (1993, 16 december). Open antwoord aan filmproducent Jan Verheyen, *De Morgen*, p. 20.
- Weemaes, G. (1969). Onze nationale filmindustrie. *Socialistische Standpunten*(4), 243-247.
- Weemaes, G. (1988). De Vlaamse televisie als gangmaker van de film in Vlaanderen. *Vlaanderen*, 37(2), 118-120.
- Weets, W. (1998). Onderwijs. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (pp. 2239-2302). Tiel: Lannoo.
- Weiss, L. (1998). *The myth of the powerless state*. Cambridge: Polity Press.
- Welch, D. (2001). *Propaganda and the German cinema, 1933-1945*. London: IB Tauris.
- Wester, F. & Peters, V. (2004). *Kwalitatieve analyse: uitgangspunten en procedures*. Bussum: Coutinho.
- Westerlinck, A. (1983). *Wie was Hendrik Conscience?* Leuven-Amersfoort: Acco.
- White, J. (2004). National belonging: renewing the concept of national cinema for a global culture. *New Review of Film and Television Studies*, 2(2), 211-232.
- Wijnen, L. (1999, 12 maart). Van zondaar tot heilige, *De Morgen*, p. 30.
- Wildemeersch, G. & Debergh, G. (Eds.). (1999). *Hugo Claus: 'Wat bekommert zich de leeuw om de vlooiën in zijn vacht'*. Leuven: Peeters.
- Willaert, H. & Dewilde, J. (1987). *'Het lied in ziel en mond': 150 jaar muziekleven en Vlaamse beweging*. Tiel: Lannoo.
- Willekens, E. (1983). *Hendrik Conscience en zijn tijd*. Antwerpen: Mercator-Plantijn.
- Willemen, P. (1994). The national. In P. Willemen (Ed.), *Looks and frictions: essays in cultural studies and film theory* (pp. 206-219). London: British Film Institute.
- Willemen, P. (2006). The national revisited. In V. Vitali & P. Willemen (Eds.), *Theorising national cinema* (pp. 29-43). London: British Film Institute.
- Willems, G. (2010). Filmbeleid in Vlaanderen en Denemarken: een comparatieve analyse. *Tijdschrift voor Communicatiewetenschap*, 38(2), 172-186.
- Willems, G. (2012, 17 januari). De regio in Rundskop, *De Standaard*, p. 22.
- Willems, G. (2013). 'De Leeuw van Vlaanderen wil ik zo gauw mogelijk vergeten': over de productie en receptie van de film en televisieserie De Leeuw van Vlaanderen (1984). *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*, 43(2-3), 178-209.
- Willems, G. (2014, 6 maart). Denk ook aan het stiefkind van de Vlaamse film, *De Standaard*, p. 32.
- Willems, G. & Smets, K. (2013). Film policy and the emergence of the cross-cultural: exploring crossover cinema in Flanders In S. Khorana (Ed.), *Crossover cinema: cross-cultural film from production to reception* (pp. 94-104). New York: Routledge.
- Willemsen, A. W. (1998). Geschiedenis van de Vlaamse beweging: periode 1914-1945. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (pp. 55-72). Tiel: Lannoo.
- Willemyns, R. & Daniëls, W. (Eds.). (2003). *Het verhaal van het Vlaams: de geschiedenis van het Nederlands in de Zuidelijke Nederlanden*. Antwerpen: Standaard Uitgeverij.
- Williams, A. (2002a). Introduction. In A. Williams (Ed.), *Film and nationalism* (pp. 1-22). New Brunswick (NJ): Rutgers University Press.
- Williams, A. (Ed.). (2002b). *Film and nationalism*. New Brunswick: Rutgers University Press.

- Williams, D. J. (1999). Medieval movies: a filmography. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 29(1), 20-32.
- Wils, L. (1992). *Van Clovis tot Happart: de lange weg van de naties in de lage landen*. Leuven: Garant.
- Wils, L. (1998). Natievorming. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (pp. 2137-2149). Tielt: Lannoo.
- Wils, L. (2002). Ons (proto)nationaal verhaal van 1302 tot 2002. In P. Trio, D. Heirbaut & D. van den Auweele (Eds.), *1302* (pp. 229-249). Leuven: Universitaire Pers.
- Wils, L. (2003a). *Frans van Cauwelaert afgewezen door koning Albert I: een tijdbom onder België*. Antwerpen: Houtekiet.
- Wils, L. (2003b). Naar de barst in België: over Le grand siècle de la nationalité belge, van Jean Stengers en Eliane Gubin. *Bijdragen tot de Eigentijdse Geschiedenis*, 11, 203-209.
- Wils, L. (2005a). *Burgemeester Van Cauwelaert 1923-1932: schepper van Nederlandstalig Vlaanderen*. Antwerpen: Houtekiet.
- Wils, L. (2005b). *Van Clovis tot Di Rupo: de lange weg van de naties in de Lage Landen*. Antwerpen: Garant.
- Wils, L. (2009). *Van de Belgische naar de Vlaamse natie. Een geschiedenis van de Vlaamse beweging*. Leuven: Acco.
- Wilson, R. & Dissanayake, W. (Eds.). (1996). *Global/local: cultural production and the transnational imaginary*. Durham: Duke University Press.
- Witte, E. (1998). Geschiedenis van de Vlaamse beweging: periode vanaf 1945. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (pp. 72-86). Tielt: Lannoo.
- Witte, E. (2003). *Over bruggen en muren: hedendaagse politieke geschiedenis en politieke wetenschappen in België (1945-2000)*. Leuven: Universitaire Pers.
- Witte, E. (2006). *De constructie van België: 1828-1847*. Tielt: Lannoo.
- Witte, E. & Van Velthoven, H. (2010). *Strijden om taal: de Belgische taalkwestie in historisch perspectief*. Kapellen: Pelckmans.
- Wodak, R., de Cillia, R., Reisigl, M. & Liebhart, K. (2009). *The discursive construction of national identity* (2nd ed.). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wojcik-Andrews, I. (2000). *Children's films: history, ideology, pedagogy, theory*. New York: Garland.
- Wolfenstein, M. & Leites, N. (1971). *Movies: a psychological study*. New York: Hafner.
- Woodward, K. (1997). Introduction. In K. Woodward (Ed.), *Identity and difference* (pp. 1-6). London: Sage.
- Wouters, N. & Gunst, P. (1998). Mechelen, Frans van. In R. de Schryver, B. de Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. van Hees & M. de Metsenaere (Eds.), *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (pp. 2017-2018). Tielt: Lannoo.
- Wright, S. (2000). *Community and communication. The role of language in nation state building and European integration*. Clevedon: Multilingual Matters.
- WVDV. (1998, 29 juli). Vlaams filmfonds krijgt 40 procent meer middelen, *De Tijd*.
- Wyndaele, B. (1996, 20 augustus). De 7 hoofdzonden volgens Stijn Coninx. *Humo*, 12-15.
- Y Manana? (1967, 2 maart). *'t Pallieterke*.
- Yoshimoto, M. (1991). The difficulty of being radical: The discipline of film studies and the postcolonial world order. *Boundary 2*, 18(3), 242-257.
- Young, C. (Ed.). (1993). *The rising tide of cultural pluralism: the nation-state at bay?* Madison: University of Wisconsin Press.
- Young, M., Zuelow, E. & Sturm, A. (Eds.). (2007). *Nationalism in a global era: the persistence of nations*. London: Routledge.
- Yuval-Davis, N. (1997). *Gender and nation*. London: Sage.
- Yuval-Davis, N., Anthias, F. & Campling, J. (1989). *Woman, nation, state*. Basingstoke: Macmillan.
- Zhang, Y. (2004). *Chinese national cinema*. London: Routledge.

Zuiderent, A. (2014). Nolens gelezen: plaats en datum. *Poëziekrant*(Februari).